Rektor Dr. Karol Szymanowski (Warszawa)

CHOPIN

(Przemówienie wygłoszone na akademji w Uniwersytecie Warszawskim) [1]).

Mam mówić o Fryderyku Chopinie — nie w kole muzyków, a więc poza obrębem osobliwej naszej „fachowości", zawieszonej gdzieś w pół drogi pomiędzy realną myślą a realnym czynem, będącą jednak i myślą i czynem jednocześnie, w innym tylko — mogłoby się zdawać — nie życiowym niemal wymiarze. Cóżby mi bowiem dziś przyszło ze zwykłych mych „rzeczowych" argumentów? Z jałowych zastanawiań się nad subtelną logiką tej czy owej chopinowskiej modulacji, nad różnolitością form rytmicznych, niewyczerpanem bogactwem zadziwiającej nas do dziś dnia „nowością" swą harmonji, czy też nad tą czy inną jego melodją: stromą, falistą, uroczą ścieżyną, wiodącą poprzez czarodziejskie krajobrazy zawsze ku jednemu celowi: nieśmiertelnemu pięknu wyżyny?

Wobec zgromadzonego tu audytorjum, wśród którego widzę tylu nieugiętych strażników i krzewicieli myśli polskiej, ogarnia mnie niemal nieśmiałość i lęk; czuję się niejako bezbronny, a zarazem jakby intruzem, zabłąkanym w tym wyniosłym przybytku wiedzy wysłannikiem dziwnego świata, gdzie w mocne łańcuchy sylogizmów wiąże się nie myśli lecz dźwięki. Odnajdęż ów wysoko zawieszony, tajemniczy most, przez który zdołam troskliwie, bezpiecznie przenieść *z mojego świata* ów skarb bezcenny: wielkość i głębię sztuki Chopina, aby ją tu ukazać w niewątpliwym jej, wiecznotrwałym kształcie?

Lecz oto śpieszą ku mnie z dalekiej przeszłości, z przezorną, łaskawą pomocą słowa: — słowa najprzenikliwsze, najbardziej jasnowidztwem swym zadziwiające, jakie kiedykolwiekbądź zostały wypowiedziane o istotnem znaczeniu dla nas twórczości Chopina. Niechże mi wolno będzie przytoczyć je tu w całości, jako motyw przewodni, jako wzniosłe hasło tych myśli, które — w miarę sił moich — postaram się dalej rozwinąć.

---

[1]) Przedruk z „Wiadomości literackich".

Tak oto mówi w „Promethidionie” Cyprjan Norwid: *„W Polsce* — od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jak powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o *formie* życia, to jest, o kierunku pięknego i o *treści* życia, to jest, o kierunku dobra i prawdy. Wtedy *artyzm się złoży w całość narodowej sztuki“.* I dalej jeszcze: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą— podnoszenie *ludowego do Ludzkości* nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową“.

Zdaje mi się, iż w słowach tych odnalazłem wreszcie ów most porozumienia pomiędzy nami, owo podniesienie bowiem „ludowego do Ludzkości“, wymowny symbol przekucia pierwotnej, spontanicznej „polskości” w najdoskonalszą w „wewnętrznej dojrzałości swej“, — formę *ponaddziejowego, wszechludzkiego piękna,* — to właśnie każdy z nas, muzyk czy nie muzyk, wyczuwa najpewniejszą intuicją, rytmem własnego serca w muzyce Chopina, każdy z nas poznałby w niej—wedle słów poety— tę „wziętą tęczą zachwytu — Polskę Przemienionych Kołodziejów; — poznałby ją na krańcach bytu“...

Zdaje mi się, że słowa te zawierają w samej rzeczy rozwiązanie tej zadziwiającej zagadki, niepojętej wprost trwałości i mocy jego sztuki, odsłonięcie tajemnicy organicznego zespolenia się z jej powszechną naszą wrażliwością na sam jej żywioł dźwiękowy, wyrażający w osobliwy, mistyczny niemal sposób najgłębszą, najbardziej cenną treść własnego naszego odczucia *polskości,* jako zwartego w sobie kompleksu właściwych nam, niezmiennych w samej swej istocie cech rasowych. Tem bardziej znamienny jest fakt, iż magiczną tej muzyki formułę odnalazł nie *inny muzyk,* — ale wielki poeta, myśliciel, — wreszcie nauczyciel i organizator duchowego życia narodu w jego — przeczuwanej zaledwie przyszłości; — i to w chwili, gdy otaczająca go *teraźniejszość* — tragiczny w bezmyślnem swem okrucieństwie splot zdarzeń—zdawał się nieludzkiem szyderstwem nad jasnem przyszłości tej widmem.

Czyżby bowiem w muzyce tej, a raczej — powiedzmy — w owym zaczarowanem kole miłości, którem ją tak wiernie otaczamy,—chodziło w samej rzeczy jedynie o zamkniętą w sobie *estetyczną* jej wartość? Ileż ich powstało — owych różnolitych muzycznych „wartości“ w ówczesnej, tak bogatej w artystyczne zdarzenia epoce, tuż obok, wokół Chopina:—zdawały się wytryskać niewyczerpanem źródłem życia, a dziś oto bledną, więdną, niczem jesienne kwiaty. Byłyżby więc w niej zawarte jakieś *pozamuzyczne* już myśli, idee, lub też wyraz uczuć jakichś: miłości czy nienawiści, radości czy żalu, — jak się to nieraz romantycznym muzykom wydawało, iż potrafią je wypowiedzieć, zawrzeć na zawsze

w tym czy owym szeregu tonów? Uczucia te, tak pełne wówczas — jak sądzili — młodzieńczej, płomiennej żarliwości, dopalają się oto i gasną w naszych oczach, w jaskrawem świetle *naszej* rzeczywistości, jak ogarki świec, i snują się wokół szarym, smętnym dymem niepowrotnej przeszłości, — a muzyka Chopina trwa oto wciąż kwitnąca jak „powoju wieniec“ w niezblakłej swej barwie, w niezwiędłej świeżości.

Jeżeli tak, to wszakże istnieje tej „niepożytości“ jakaś niechybna przyczyna? Musi być to dzieło — w organicznej swej doskonałości, w tak niewątpliwej „skończoności w sobie“ — zaklęciem, ziszczeniem jakiejś — jeżeli nie pozamuzycznej, to *ponadmuzycznej* idei?

Walcząc z uporem o to co nazywam *ponadromantycznem* stanowiskiem Chopina — w zuchwalstwie bowiem mych myśli, zmierzających ku rozwikłaniu tej zagadki, jednej z najpiękniejszych w dziedzinie naszych duchowych zamierzeń i zwycięstw, sądziłem, iż to co zwiemy *romantyzmem* było jedynie drogą ku owej „wewnętrznej dojrzałości“, którą on w czarodziejskim mikrokosmosie swego dzieła osiągnął i utrwalił na zawsze, — otóż w jakimś etapie tej walki o jego najgłębszą, wewnetrzną *prawdę*, tak niegdyś o nim mówiłem:

„W istotnej swej głębi, w zaklętem osamotnieniu głuchy był na zgiełk otaczających go walk, na straszliwy szum przelatujących huraganem zdarzeń. W ciszy i skupieniu wsłuchiwał się w tajemny szept idący ku niemu z otchłannej duszy narodu; troskliwie ujmował w dłonie nieumęczenie bijące jego serce, spozierał w niechybne jego oblicze, *wzniesione ponad zmienne koleje jego dziejowego losu*, i w dźwiękach a nie w słowach tworzył o nim nieśmiertelny swój mit. I jakby urągając otaczającej go nocy, czy też przeczuwając jutrzejsze świty i blaski, mówił o sprawach wieczyście trwałych, niezależnych od chwilowych upadków czy triumfów, o duszy narodu w oczywistym, niewątpliwym jej kształcie. Mówił o niej, gromadząc chciwie swe nikłe pozornie i drobne cacka, cyzelując jej rylcem jasnej mądrości, hartując w ogniu płonącego serca, i nikt wówczas nie wiedział, jak głęboko sięgać musiał w łono ziemi — *swojej ziemi* — po bezcenny dla nich kruszec“.

Wydało mi się niewątpliwe, iż tylko w tej ponaddziejowej, przejrzystej perspektywie — w wyniesieniu go ponad epokę, w wywikłaniu z dromatycznego węzła zdarzeń, pętających swą okrutną rzeczywistością tyle wznoszących się ku podjęciu *czynu* ramion, — można ujrzeć jego istotne oblicze. *Polskość* jego bowiem — radosna, dumna, nieugięta — nie była zaiste z ówczesnego świata niedoli. Nie wyrastała ona ani z czaru pamiątek, czaru złudnych ukojeń, — a więc rozpamiętywania *przeszłości*, — chociażby najświetniejszej, ani z trującego czasu jego *teraźniejszości* — chociażby najwznioślej-tragicznej. Zawisła jak gdyby w zaklętem oczekiwaniu niezawodnych ziszczeń ponad przeszłością i teraźniejszością, —

była bowiem sama w istocie swej *czarem przyszłości.* Dlatego to wielki wróż, — Norwid, — mówiąc o „muzie Fryderyka“, mówił w kategorjach spraw i rzeczy, które dopiero nastąpić *mają,* a nie tych, które — bodaj w blaskach największej chwały — już się ostatecznie i bezpowrotnie wypełniły. A więc o narodowej sztuce, która „od grobu Fryderyka Chopina ma się dopiero rozwinąć“, o „sumienniejszej (niż dotychczas były) formie i treści życia“, o „rozwoju wewnętrznej dojrzałości”, wreszcie o „podniesieniu ludowego do Ludzkości“; — o osiągnięciu tej wszechłączącej harmonji *wyrazu rasy,* wznoszącej ją do najwyższej godności *wszechczłowieczeństwa,* która wówczas dopiero stałaby się możliwa, gdyby źródłem jej były nie te lub owe, górujące ponad narodem warstwy, a naród cały w idealnem, organicznem, twórczem zespoleniu.

I oto w samej rzeczy—owa wyniosła *godność,* polska i wszechludzka zarazem, zaczarowana w najszlachetniejszym diamencie tej muzyki, lśni jasnem, czystem, równem światłem zdobytej niestrudzonym wysiłkiem własnych rąk — *prawdy.* Jakiemże ubóstwem wyobraźni byłoby upatrywać w niej jedynie błędne cienie i błyski niepowrotnie minionych zdarzeń! Wielobarwnej, jaskrawej buty szlacheckich kontuszów i delij, szczęku rycerskich szablisk — *w polonezach!* Czy też szelestu szorstkich, sztywnych samodziałów chłopskich, tanecznego tupotu podkówek, echa karczemnych śpiewek —*w mazurkach!* A jakże często w owe zbyt ciasne, zbyt ubogie dla jej wielkości ramy starano się ją wtłoczyć! Nie jest ta muzyka również pamiętnikiem osobistych, bolesnych przeżyć swego twórcy, bezradną skargą na gorycz szarych dni, ani też nawet czarną, posępną wizją ówczesnej narodowej żałoby. Zarzucą mi może: „A ów uderzający nakształt ciężkiego młota niewątpliwy *tragizm* tej muzyki?”. Odpowiedziałbym: „Jakież prawdziwie wielkie przeznaczenia, jakież zmierzające ku ostatecznym swym spełnieniom losy rozgrywały się kiedykolwiek poza obrębem tej Ajschylesowej „skeny“ — zdołały uniknąć uderzeń młota, wykuwającego wiecznotrwałe kształty?“ Powiedzą mi znowu: „A ów utajony w jego melodjach, przejmujący *smutek?*“ I znów się sprzeciwię: „Jestże on w samej rzeczy nikłym, bladym smutkiem rozczarowań, jałowej melancholji, patetyczną maską bezsiły i zniechęcenia? Nie jestże on raczej *twórczym smutkiem* tęsknoty za prawdziwą *wielkością losu?* — nie smutkiem nawet, a zapewne owym nieśmiertelnym, wszechobecnym w nas „Smętkiem“, czarownym lechickim „Panem”, co echem swej fujarki wiedzie nas w zadumie nad wspólnem naszem przeznaczeniem, poprzez haszcze i uroczyska życia ku szerokiemu oddechowi morza, ku nieobjętym przestrzeniom *wolnego, twórczego czynu?*“

Zarzuconoby mi może wreszcie, iż w tym—tak niedługim, niestety,— szeregu mazurków czy polonezów, nokturnów czy ballad, wypełniają-

cych sobą całą treść pełnego smutku, tak krótkiego życia, — otóż iż w owym kryształowym różańcu wielorakiej piękności, porwany własnym *muzycznym* entuzjazmem, nigdy niewyczerpanym podziwem dla ich czarodziejskiego, niedościsłego „rzemiosła", dopatruję się, być może, cech *nieistniejących,* obcych samej ich istocie: jakichś proroctw nieomal, mistycznych wieszczb, nauk czy wskazań, przeczących swą uroczystą koturnowością krystalicznej ich, tak przejrzystej prostocie? Być może;— a jednak i temu zarzutowi przeciwstawiłbym wypływającą z najgłębszego mego przeświadczenia pewność, iż owe bezcenne dzieło w rzeczy samej zawiera w sobie pewną naukę, przykazanie, pozostawiony potomności testament żarliwego wysiłku, zmierzającego niezłomnie ku zdobyciu możliwie najwyższych w obrębie swego działania wartości. Nie z mętnych myśli, mglistych słów wypływa wszakże owa nauka, nie pęta nas złudną formułą przypadkowych skojarzeń, niczem nieuzasadnioną grą wyobraźni: przeciwnie, tai się ona w najbardziej objektywnym i realnym fakcie samego istnienia tego dzieła; zawiera się w jego bezwzględnej, „peryklejskiej" doskonałości, w tej — jak mówi poeta — „wewnętrznej dojrzałości" idealnie zespolonej treści i formy; świadczy ono swem istnieniem, iż niema w naszej rozproszonej w codziennem zmaganiu się o byt *wrażliwości* na istotny, najgłębszy wyraz samopoczucia narodowego takiego jej duchowego pierwiastku, spontanicznego porywu, któregoby w rozżarzonej do białości kuźni wytężonej pracy, niepożytego wysiłku osiągnięcia owej idealnej *jedności wyrazu* nie dałby się istotnie przekuć na hartowny kształt ponaddziejowego, nieulegającego żadnym zastrzeżeniom piękna.

I w tym niezawodnym, raz na zawsze już osiągniętym kształcie, skupiającym w sobie jak w soczewce wszystkie blaski i światła najszlachetniejszej polskości, zawisła muzyka ta na niezmiernej wyżynie, ponad zawiłym wątkiem naszych losów, niejako ponad „czasem i przestrzenią", w których się one rozgrywają, jako nieomylny sprawdzian, dokładna miara i waga tych bezwzględnych wartości, do których dotrzeć może nieumęczona w swym wysiłku, twardym, nieustępliwym nakazie *pracy* — twórcza myśl polska.

Na tej dopiero płaszczyźnie ujęte, dzieło to objawia się nam nietylko już jako w sobie zawarta *estetyczna* wartość, lecz staje się czemś nieskończenie większem: — *etycznym* nakazem pracy, nauką prawdziwej ofiarności, testamentem wszystkich nas obowiązującej *woli czynu* sięgającego bez lęku po coraz to doskonalszy kształt polskości. Tym też jego etycznym charakterem można jedynie wytłumaczyć ów — nieulegający dla mnie żadnej wątpliwości — fakt, iż w bezpośredniem swem oddziaływaniu wyszło to dzieło daleko poza właściwą sobie sferę: jest już nietylko dla nas — muzyków i entuzjastycznych słuchaczów mu-

zyki — jak gdyby idealnym pierwowzorem, najdoskonalszym kanonem polskiego muzycznego piękna, ponadto stało się ono wieloznaczącym symbolem dla tych wszystkich, którzy dziś w niestrudzonej pracy poszukują nowego wyrazu, nowej myśli, nowych form, zdolnych objąć bezgraniczną zawartość odzyskanej wolności.

Pojmujemy więc, dlaczego imię tego, co zawisłszy jak jasna gwiazda u wysokich stropów naszych przeznaczeń,

...Polskę głosił, od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu —
Polskę przemienionych kołodziejów",

dlaczego imię jego otoczone jest kołem powszechnej, mistycznej niemal miłości, odnowa wciąż rozkwitającym wieńcem wzruszeń, tęsknot i zachwytów.

I jakże pełna symbolicznego znaczenia jest dzisiejsza uroczystość, — ta głęboko wzruszająca chwila, gdy imię Chopina, wyryte w niekruszejącym marmurze, powraca znów oto w te mury, — mury stojące niezłomnie na straży wielkości i powagi myśli polskiej, — powraca w nie jak we własne progi, jak w jasny ciepły okrąg domowego ogniska, by pozostać w nich już *na wieki.*

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

KORESPONDENCJA W SPRAWIE POŚMIERTNEGO WYDANIA PIEŚNI CHOPINA

Oprócz opublikowanych już w „Kwartalniku" listów samego Chopina (p. zeszyt VI — VII), posiada p. Henryk Fatio w swoich zbiorach genewskich jeszcze trzy listy, które odnoszą się do osoby Chopina i jego twórczości. Są to pisma Izabeli Barcińskiej, jej męża i Tytusa Woyciechowskiego w sprawie wydania pieśni Chopina. Zwracają się one do Schlesingera w Berlinie. Wprawdzie tylko na jednem z nich wydawca ten wyraźnie jest wymieniony w nagłówku, jednak nie ulega wątpliwości, że i dwa inne do niego były wystosowane. Wynika to zarówno z ich treści, jak i z dopisków (rejestracji) dokonanych na wszystkich trzech tą samą ręką i najwidoczniej przez samego adresata. Oto tekst tych listów jaknajwierniej tutaj powtórzony [1]).

Pierwszym chronologicznie jest list Tytusa Woyciechowskiego:

---

[1]) Za łaskawe upoważnienie mnie do ogłoszenia tych listów składam panu Henrykowi Fatio wyrazy szczerej podzięki.

Paris ce 4 Mai 1857.

Monsieur.

J'ai vû Mr. Fontana prêt à quitter l'Europe, et après m'être abouché avec lui, je Vous fais la proposition suivante:

Vous deviendrez propriétaire des 17 mélodies de Chopin pour tous les pays, à l'exception de la France et de la Belgique.

Vous éditerez ces mélodies sous les conditions proposées par Me. Barcińska et acceptées par Vous.

Les épreuves seront corrigées par moi autant de fois que je le jugerai nécessaire.

Vous aurez une traduction littérale mot par mot du texte polonais.

A la livraison du manuscrit, Vous paierez la somme dont nous serons convenus, et que je fixe à deux mille francs, prix que je crois raisonnable vû le nom glorieux de l'auteur et la beauté réelle des mélodies. Veuillez en outre prendre en considération que cette somme est tout juste la moitié de ce que Vous avez payé pour les oeuvres de piano.

Comme je quitte Paris le 10 et au plus tard le 12 de ce mois, veuillez avoir la complaisance de me donner Votre réponse au plus tôt—en adressant Rue d'Amsterdam Nr. 35.

Agréez Monsieur l'expression de ma haute considération.

Titus Woyciechowski [2])

Na czwartej, wolnej stronie arkusza inną ręką:

Paris 4/5 57
Tit. Woyciechowski
(Chopin 17 Mélod. polonaises)
b 6/5 57

Jest to notatka adresata, który zapisał datę listu, nazwisko piszącego, sprawę, o którą chodzi, i zapewne dzień otrzymania listu *(b. = bekommen?).*

---

[2]) W tłumaczeniu: Szanowny Panie, Widziałem się z p. Fontaną, który jest na wyjezdnem z Europy, i rozmówiwszy się z nim, czynię Panu propozycję następującą: Stanie się Pan właścicielem 17-stu pieśni Chopina na wszystkie kraje, z wyjątkiem Francji i Belgji. Wyda Pan te pieśni na warunkach przedstawionych Panu przez panią Barcińską i przyjętych przez Pana. Odbitki będą poprawiane przeze mnie tyle razy, ile razy uznam to za potrzebne. Otrzyma Pan dosłowne tłumaczenie tekstu polskiego, słowo za słowem. Przy oddaniu Panu rękopisu zapłaci Pan sumę, na jaką się zgodzimy, a którą ustanawiam w wysokości 2000 franków, sądząc, że cena ta jest słuszną wobec pełnego chwały nazwiska autora i rzeczywistego piękna tych pieśni. Proszę nadto wziąć pod uwagę, że suma ta jest równo połową tego, co Pan zapłacił za utwory fortepianowe. Ponieważ opuszczam Paryż 10-go, a najdalej 12-go b. m., proszę o uprzejme danie mi odpowiedzi jak najwcześniej, adresując na Rue d'Amsterdam Nr. 35. Proszę przyjąć wyrazy wysokiego szacunku, Tytus Woyciechowski.

W kilka tygodni później otrzymał Schlessinger list od pani Izabeli Barcińskiej tej treści:

Monsieur!

Le désir seul de publier au complet et au plustôt les Mélodies de mon frère, et d'empêcher par là leur publication partielle et inexacte, me décide a accepter le prix de 1000 francs offert par Vous à Mr. Woyciechowski pour la propriété de ces 17 Melodies en Allemagne en Russie et en Pologne. Comme Mr. Fontana a quitté la France et qu'il a laissé pendantes et non terminées les transactions d'achat de ces mêmes Mélodies par les Editeurs de Paris, je Vous propose Monsieur de Vous en céder la propriété pour la France, l'Angleterre et tous les autres pays pour la somme de 500 francs. J'espère que Vous trouverez ma demande si modeste, que Vous l'accepterez volontiers, et m'eviterez la peine de m'occuper par moi-même d'une negociation qui par Vos relations si étendues Vous sera certainement plus avantageuse.

Reconnaissant la justesse de la remarque que Vous avez eu l'obligeance de faire à Mr. Woyciechowski au sujet de la 17-e Mélodie, j'approuve complétement Votre observation. Propriétaire du tout, Vous ne ferez paraitre maintenant que les 16 premières Mélodies sous l'autorité de notre nom. Après un an ou deux la 17-e pourra être publiée sans que la responsabilité de son édition retombe sur nous.

La réputation de Votre maison m'est une garantie suffisante des soins que Vous donnerez à la traduction poétique du texte polonai. Quant aux corrections je tiens à ce qu'elles soient faites par moi-même, vu que c'est un devoir sacré pour moi de veiller à la fidélité et à la pureté de cette dernière publication des oeuvres de mon frère. Bientôt je Vous ferai parvenir une courte notice pour l'imprimer comme preface à ces Mélodies.

Vous ne trouverez pas exagérés de ma part la demande de 10 exemplaires que Vous aurez la complaisance de me faire parvenir par l'entremise de Mr. Friedlein ou Sennewald.

Veuillez agréer Monsieur l'assurance de ma parfaite consideration.

I. Barcińska

P. S. Ci joint le bulletin d'enregistrement des Messageries Impériales. Veuillez faire les démarches nécessaires pour retrouver le manuscrit égaré.

Varsovie, ce 24 Juin 1857[3]*).*

---

[3]) Tłumaczenie: Szanowny Panie! Tylko pragnienie dokonania kompletnego i jak najszybszego wydania Pieśni mojego brata i przeszkodzenia w ten sposób ukazaniu się wydań częściowych i niedokładnych skłania mnie do przyjęcia ceny tysiąca franków, którą Pan zaproponował panu Woyciechowskiemu za nabycie własności tych 17-stu pieśni na

I tu znowu na ostatniej, wolnej stronie arkusza zapisek ręką adresata:

1857 Varsovie
M-me Barcinska-Chopin
(17 Mélodies de chant p. Chopin)

Papier listowy ma wyciśnięte inicjały *I. B.*

Trzeci list zaś brzmi, jak następuje:

Varsovie le 12 Septembre 1857.

A Monsieur Schlesinger
à Berlin.

Me. mon épouse Isabelle Barcińskí, Vous a écrit une lettre en date du 4 Août de l'année C-te, par laqelle elle Vous a envoyé, d'après votre propre proposition, deux exemplaires du Contrat signé par Me. Justine Chopin et un exemplaire autographe d'une mélodie de Frederic Chopin, en Vous priant de lui renvoyer un exemplaire du Contrat signé par Vous et de lui remettre la somme convenue de 1000 fr.

Comme mon épouse jusqu'à present n'a recu aucune de vos nouvelles et comme elle ne peut pas concevoir, qelle est la raison de votre silence, d'autant plus, qu'elle possede la preuve authentique que sa lettre est parvenu à sa destination, j'ai l'honneur de Vous prier Monsieur, de me reppondre

---

Niemcy, Rosję i Polskę. Ponieważ p. Fontana opuścił Francję i pozostawił w zawieszeniu układy w sprawie kupna tychże pieśni przez wydawców paryskich, proponuję Panu odstąpienie ich własności na Francję, Anglję i wszystkie inne kraje za sumę 500 franków. Mam nadzieję, że Pan uzna moje żądanie za tak skromne, iż je Pan chętnie przyjmie, oszczędzając mi w ten sposób trudu zajęcia się z mej strony pertraktacjami, które wskutek tak rozległych Pańskich stosunków z pewnością korzystniej dla Pana wypadną. Uznając słuszność uwagi, jaką Pan był łaskaw uczynić panu Woyciechowskiemu odnośnie do 17-stej pieśni, zgadzam się zupełnie na Pańską propozycję. Stawszy się właścicielem całego zbioru, ogłosi Pan drukiem obecnie tylko 16 pierwszych pieśni pod autorytetem naszego nazwiska. Po roku lub po dwu latach 17-sta pieśń będzie mogła być ogłoszoną bez obawy, aby odpowiedzialność za jej wydanie mogła spaść na nas. — Reputacja Pańskiej firmy daje mi pełną gwarancję, że Pan dołoży wszelkich starań dla otrzymania odpowiedniego poetyckiego tłumaczenia tekstu polskiego. Co się tyczy korekt, to zależy mi na tem, abym mogła je sama przeprowadzać, zważywszy że czuwanie nad wiernością i czystością tej ostatniej publikacji dzieł mojego brata jest dla mnie świętym obowiązkiem. Wkrótce prześlę Panu krótką notatkę dla wydrukowania jej jako przedmowy do tych pieśni. — Nie wyda się Panu zapewne zbyt wygórowaną z mej strony prośba o 10 egzemplarzy, które zechce mi Pan uprzejmie doręczyć za pośrednictwem p. Friedleina lub Sennewalda. Proszę przyjąć wyrazy mego pełnego szacunku i poważania. I. Barcińska.

P. S. W załączeniu przesyłam recepis poczty cesarskiej. Proszę poczynić odpowiednie kroki w celu odszukania zaginionego rękopisu.

Warszawa 24. czerwca 1857.

par le prochain courier, comment voulez-Vous terminer l'affaire en question, afin que je puisse agir en consequence.

En attendant, agréez Monsieur
mes salutations sincères

Antoine Barciński
Directeur de la navigation à vapeur en Pologne. [4])

Palais de Zamoyski
rue Nouveau-monde
Nr. 1245 b.

Na marginesie tej samej strony zapisek:

d. 15/9 57 sandte an M-me Justine Chopin 1 billet de banque de France Mille francs (direct per Post) H. Sch. [5])

Ta sama ręka tutaj znowu na ostatniej, wolnej stronie arkusza (którego zresztą tylko pierwsza strona jest zapisaną) umieściła notatkę następującą:

Warschau 12/9 57
Barcinski (— Chopin)

* * *

Dokumenty powyższe łącznie z temi, które opublikował Karłowicz w „Niewydanych dotychczas pamiątkach po Chopinie" (Warszawa 1904), pozwalają nam zrekonstruować dosyć dokładnie całą historję przygotowań, jakie poprzedziły pośmiertne wydanie Pieśni Chopina.

Już w kilka miesięcy po śmierci Chopina w korespondencji panny Stirling z panią Jędrzejewiczową wypływa kwestja ewentualnego wy-

---

[4]) W tłumaczeniu: Do Pana Schlesingera w Berlinie. Małżonka moja, pani Izabela Barcińska, w liście z dn. 4. sierpnia b. r. przesłała Panu — stosownie do Pańskiej propozycji — dwa egzemplarze kontraktu podpisanego przez panią Justynę Chopinową i rękopis własnoręczny jednej pieśni Fryderyka Chopina, prosząc Pana o zwrot egzemplarza kontraktu podpisanego przez Pana i o przekazanie jej umówionej sumy 1000 franków. Ponieważ małżonka moja dotychczas nie otrzymała od Pana żadnej wiadomości i nie może zrozumieć, co jest przyczyną Pańskiego milczenia, zwłaszcza że posiada autentyczny dowód, że list doszedł na miejsce przeznaczenia, mam zaszczyt prosić Pana o odpowiedź odwrotną pocztą, jak Pan zamierza zakończyć sprawę, o którą chodzi, abym mógł działać stosownie do Pańskiej decyzji. W oczekiwaniu tej odpowiedzi, proszę przyjąć moje uprzejme ukłony. Antoni Barciński, Dyrektor żeglugi parowej w Polsce. Pałac Zamoyskich, ul. Nowy-Świat Nr. 1245b.

[5]) Dn. 15.9. 1857 posłałem pani Justynie Chopin 1 banknot Banque de France na tysiąc franków, wprost pocztą. H. Sch(lesinger). — Firma Schlesinger została założona w Berlinie przez Adolfa Marcina Schl. Od r. 1851 prowadził ją syn założyciela, Henryk (p. Leksykon Riemanna, wyd. 11, II 1623).

dania pieśni Chopina. I tak w liście z 21 czerwca 1850 Jane Stirling czyni po raz pierwszy wzmiankę o piosenkach Chopina (Karłowicz, l. c., str. 335); w liście następnym, z 16 lipca 1850, mówi już o tych pieśniach, któreby były „zdatne do ogłoszenia" (ibid., p. 336). W r. 1852 prace nad skompletowaniem zbioru tych utworów Chopina przedstawiają się coraz poważniej (ibid., p. 342). Ale aby mieć pewniejsze, poprawniejsze kopje, „trzeba czekać powrotu Fontany z Ameryki", (ibid. p. 342; por. Ganche, „Dans le souvenir de Fr. Chopin", Paris 1925, p. 140. Ganche ogłosił listy Jane Stirling w wyjątkach, które niekiedy uzupełniają streszczenia zawarte u Karłowicza). Po przyjeździe Fontany panna Stirling udała się do niego i mówiła z nim o sprawie wydania pieśni. Donosi o tem pani Jędrzejewiczowej w liście z 2. lipca 1852 (Karłowicz, str. 343), do którego dołączyła list samego Fontany. Ten ostatni pisze pod tą samą datą, „że już od lat trzech spodziewał się odezwy o piosenki Fryderyka, jaką właśnie znajduje w liście pani Jędrz., i zgadza się w zupełności, że powinny one zostać opublikowane" (Karłowicz, str. 369). Ze słów tych zdaje się wynikać jasno, że inicjatywa w sprawie wydania pieśni wyszła od rodziny Chopina, a nie od Fontany [6]). Potwierdzenie takiego stanu rzeczy znajdujemy i w fakcie, że zrazu Franchomme miał powierzoną rewizję i porządkowanie rękopisów pieśni (Karłowicz, str. 339, 342), i dla niego to pani Jędrzejewiczowa prosiła Fontanę o kopje pieśni, jakie posiadał (ibid., p. 369, Ganche p. 141). Ale może niezdecydowanie i brak pewności siebie u Franchomme'a (Karłowicz, str. 343, Ganche, str. 141), a z pewnością argumenty i starania Fontany (Karłowicz, str. 369 nast.) skłoniły rodzinę Chopina do udzielenia Fontanie pełnomocnictwa w celu wydania pośmiertnych utworów Chopina. Pełnomocnictwo to, z datą 16. lipca 1853, podaje w streszczeniu Karłowicz na str. 374, w całości zaś L. Bienental („Chopin", Warszawa 1930, str. 201 i reprod 109—110).

Fontana rozpoczął pertraktacje z wydawcami: z Brandusem, następcą Schlesingera w Paryżu, z Breitkopfem i Haertlem w Lipsku i z Wesslem w Londynie. Wszystkie te układy nie doprowadziły jednak do pozytywnych rezultatów. Główną przeszkodą, jak się zdaje, była tu okoliczność, że wydanie pieśni nie przedstawiało się wydawcom jako przedsięwzięcie dość pewne i zyskowne, a Fontana i rodzina Chopina nie chcieli zgodzić się na publikację samych tylko utworów fortepianowych z pominięciem pieśni (Karłowicz, str. 372 nast.). Przeszkoda ta okazała się nie do pokonania, gdyż ostatecznie, kiedy w r. 1855 pojawiło się pośmiertne wydanie utworów Chopina u A. M. Schlesingera w Berlinie i u J. Meissonier w Paryżu, pieśni tem wydaniem

---

[6]) Zatem zarzut, jaki p. Ganche stawia Fontanie (l. c., p. 218) nie jest uzasadniony.

objęte nie zostały. Dopiero w dwa lata później pertraktacje na nowo podjęte doprowadziły do definitywnego załatwienia sprawy.

O tem ostatniem stadjum dają wyobrażenie właśnie przedrukowane powyżej listy. Fontana był na wyjezdnem do Ameryki; bawiący wówczas w Paryżu Tytus Woyciechowski wziął więc sprawę w swoje ręce i zaproponował Schlesingerowi nabycie na własność pieśni Chopina, określając warunki, pod jakiemi to mogłoby nastąpić. Schlesinger okazał się skłonnym do układów, ale zamiast żądanych 2000 franków ofiarował tylko 1000. Przyznać trzeba, że w porównaniu z wypłaconemi przez Schlesingera (p. list Woyciechowskiego) czterema tysiącami za utwory fortepianowe suma ta odpowiada mniej więcej stosunkowi, w jakim Pieśni zostają do reszty „pośmiertnych" dzieł Chopina, tak pod względem ilości jak i wartości. Pani Barcińska, która po śmierci siostry, Jędrzejewiczowej, występuje teraz jako przedstawicielka rodziny Chopina, sumę tę przyjęła tylko dlatego, by pertraktacje ukończyć i przez jak najszybsze ukazanie się Pieśni przeszkodzić wydawaniu ich przez czynniki mniej do tego powołane. Szczegół ten zasługuje na podkreślenie, gdyż przedstawia on z pewnością jeden z najważniejszych motywów, które skłoniły rodzinę Chopina do publikacji utworów „pośmiertnych" wbrew wyraźnie wypowiedzianej jego woli. [7])

Na uwagę zasługuje też w liście Izabeli Barcińskiej ustęp, z którego dowiadujemy się, że Schlesinger zaproponował, aby pieśń „Leci liście z drzewa" wydać osobno, dopiero w jakiś czas po całym zbiorze i bez powoływania się na autorytet rodziny Chopina, aby uniknąć konfliktów z rządem rosyjskim i trudności w rozszerzeniu się Pieśni po Polsce i Rosji. [8])

Wkrótce po tym liście wysłała pani Barcińska do Schlesingera list inny, na który przez kilka tygodni nie otrzymywała odpowiedzi. Ostatecznie mąż jej w formie dość energicznej zażądał wyjaśnień od Schlesingera. To ponaglenie wywołało pożądany skutek, bo — jak o tem świadczy przytoczona powyżej notatka na marginesie listu Barcińskiego — Schlesinger przesłał natychmiast pani Justynie Chopinowej, matce Fryderyka, umówioną sumę 1000 franków.

Pieśni ukazały się jednak dopiero w 1859 roku. [9]) Tak tedy ta część pozostałych po Chopinie niewydanych jego utworów, która miała być

---

[7]) O tem, że niepowołani wydawcy ogłaszali drukiem utwory pozostałe po Chopinie w rękopisach, dowiadujemy się z listów Fontany u Karłowicza, l. c., list III i IV, str. 372.

[8]) Do niedawna jeszcze w polskich wydaniach z powodów cenzuralnych znajdowało się tylko 16 pieśni (Hoesick, „Chopin", Warszawa 1927, t. II, str. 811). Pierwsze wydanie niemieckie zawiera również tylko 16 numerów.

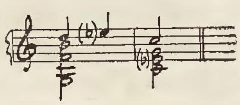
[9]) Przedmowa Fontany datowana jest: Paryż, styczeń 1859. Tekst niemiecki ułożył Ferd. Gumbert, znany kompozytor pieśni i tłumacz librettów oper francuskich.

przedewszystkiem oddana do druku (Karłowicz, l. c., p. 371), — początkowo zresztą tylko o niej myślano — stała się właśnie ostatniem słowem, jakiem Chopin przemówił z poza grobu. A przypadek zrządził, że ostatnia pieśń zbioru („Leci liście z drzewa") ze swemi „pozytywistycznemi wskazaniami końcowemi" stała się jakby testamentem wielkiego patrjoty. I chociaż Chopin nierównie płomienniejsze manifesty i bardziej buntownicze odezwy wysyłał do ojczyzny uciemiężonej, choć przemycał tam „armaty ukryte pod kwiatami", tak się złożyło, że właśnie ostatni utwór w ostatnim jego opusie napotkać musiał na przeszkody natury politycznej. [10])

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

AKORD „CHOPINOWSKI"

Jednym z najbardziej dla Chopina typowych zwrotów melodycznych jest ten, w którym kwinta akordu dominantowo-septymowego przed przejściem do oktawy toniki dotyka jeszcze najbliższego tonu górnego:

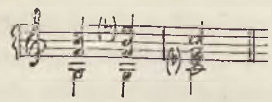


Niecks, w spisie dzieł Chopina na końcu jego biografji, podaje mylnie rok 1855 jako datę ukazania się Pieśni, sądząc, że utwory te wyszły równocześnie z innemi dziełami pośmiertnemi. Za Niecksem błąd ten powtórzyło wielu biografów Chopina. Hoesick cytuje na str. 399 I-go tomu swego „Chopina" artykuł Sikorskiego o Pieśniach, drukowany w „Ruchu muzycznym" z r. 1859 Nr. 40 i 41. Jeżeli w II-im tomie tegoż dzieła Hoesick powiada (na str. 811 i 818), że artykuł Sikorskiego napisanym został w 1857 r., to jest to oczywistą pomyłką. Sikorski stwierdza, że „publikacja tych pieśni wkrótce po zgonie Chopina postanowiona i zapowiedziana dopiero w 10 lat do skutku przyszła" (ibid., II 813).

Francuskie wydanie Pieśni uskutecznionem zostało przez firmę J. Maho (która później przeszła na własność J. Hamelle'a); cf. Ganche w spisie dzieł na końcu jego biografji Chopina (Niecksa wiadomości, podane l. c., są zatem i tutaj błędne). W pertraktacjach z Fontaną w sprawie wydania utworów pośmiertnych Chopina, brał Maho udział z ramienia firmy Breitkopf i Haertel (p. Karłowicz, str. 372 i 373).

[10]) Fontana przestrzegał panią Jędrzejewiczową przed wydawaniem 17-stu pieśni i radził opuścić jedną z nich („Narzeczonego" lub „Czary"), bo „Pani wiesz jak Fryderyk nienawidził liczby 7" (Karłowicz, str. 371). Dziwnym zbiegiem okoliczności stało się, że wydanie 17-stu pieśni nie obeszło się rzeczywiście bez komplikacyj i że pieśń, która wywołała te komplikacje, otrzymała (od początku) 17-sty numer w zbiorze. Weissmann (Chopin, Berlin—Leipzig 1912, p. 182) przypuszcza, że to chęć zysku skłoniła rodzinę Chopina do przejścia mimo przestrogi Fontany. Gdyby jednak rodzina była się kierowała tego rodzaju motywami, to byłaby raczej dołączyła do zbioru jeszcze jedną lub więcej pieśni z tych, które uznała za artystycznie mniej wartościowe, albo byłaby zatrzymała „Czary", które widocznie zrazu miały być wydane w tym zbiorze (Karłowicz, l. c., str. 371).

a z powtórzeniem tonów akordu:



To wzbogacenie kadencji tonem ubocznym, zamiennym (można go zresztą uważać także za swobodną antycypację), jest jednym z przejawów ornamentalnego charakteru chopinowskiej melodyki. Niema prawie dłuższego utworu Chopina bez kilku takich powyżej opisanych zwrotów. Poprzestańmy na przytoczeniu przykładów następujących: Impromptu As-dur, część środkowa, takt 5, 7 i t. p.; Nokturn op. 9/3, t. 19—20; Nokturn op. 15/3, t. 10 — 11, 22 — 23 i t. p.; Preludjum a-moll, ostatnie akordy; „Dwojaki koniec", ostatnie akordy; Mazurek op. 17/4, część środkowa, t. 7—8; Mazurek op. 30/2, t. 23—24 i t. p.; Mazurek op. 56/1, ostatnie dwa takty 1-szej części; Mazurek op. 59/1, t. 9; Mazurek op. 67/4, t. 7; i t. d. i t. d.[1])

Spotykamy taką zamienną, oderwaną sekstę[2]) także i w głosach srodkowych, jużto w szeroko rozłożonych akordach, których Chopin tak chętnie używa (np. w Nokturnie op. 48/2, t. 77; w 9-ym takcie drugiego tematu Ballady g-moll, przy jego pojawieniu się w A-dur, a potem w Es-dur; w Preludjum Fis-dur, t. 35), jużto kiedy melodja znajduje się w średnim głosie z akompanjamentem w głosach niższych i wyższych (Nokturn op. 15/1, t. 41, 43; w t. 45—47 w górnym głosie), a nawet w basie, np. w Scherzo E-dur, t. 22 od końca, Scherzo cis-moll, t. 40 (akord gis^7); Scherzo b-moll, t. 77 części środkowej; w Polonezie op. 44, t. 42, i t. p.

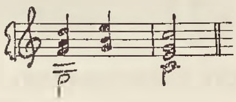
Jako warjanty przedstawiają się takie zwroty, które między sekstą akortu D^7, a oktawą toniki zawierają jeszcze tony akordu dominantowego, np. w Mazurku op. 6/3, t. 23—24 trzeciej części, w Etjudzie op. 10/11, t. 25, 44 i 46, albo w Etjudzie op. 25/2, t. 35, gdzie ton *g*, wstawiony między *c* (zamienną sekstą) przy akordzie *es*^{7}, a *as* jako oktawą toniki, wyposażony jest jeszcze tonem ubocznym *f*. (por. t. 36, 38, 39, 40, 42 i t. p.). Inny warjant, rzadziej spotykany, powstaje wtedy, gdy zamienna seksta przeskakuje nie do oktawy toniki, ale do kwinty, p. Preludjum gis-moll, t. 40 — 41, Rondo op. 16, drugi temat (kuplet), Nokturn op. 15/3, t. 8 — 9, 20 — 21 i t. p.

---

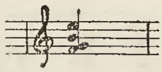
[1]) Por. też Księgę Pamiątkową ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego (Kraków 1930), str. 95 i 103.

[2]) W rzeczywistości jest to prawie zawsze tercdecyma lub jedna z jej górnych oktaw.
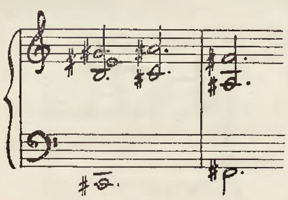
Bardzo często spotykanym warjantem kadencji, którą się zajmujemy, jest forma jej, powstająca przez równoległy postęp w sekstach z melodją, a więc:
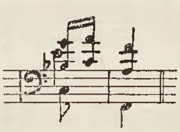


Drugi akord (g — h — e) ma tu formę akordu sekstowego III-go stopnia; jest to jednak akord pozornie konsonujący,[3]) gdyż jest on niekompletnym akordem dominantowo - septymowym z sekstą zamiast kwinty:
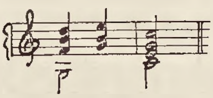


t. zn. że ton *e* jest w nim dysonansem. Ton *g* w tenorze jest także zamiennym tylko, i to tłumaczy fakt, że septyma *f* idzie zrazu o stopień w górę: jej właściwe rozwiązanie następuje dopiero później. Takie pozornie konsonujące, zamienne akordy, następujące po akordach dominantowo - septymowych, znajdujemy często u Chopina. Widzimy go naprzykład w Preludjum Fis - dur, t. 17:



(dwa takty dalej ten sam akord w podobnym zwrocie staje się kompletnym przez powrót dolnego głosu od zamiennego *cis* do septymy *h*). W Nokturnie op. 37/2, t. 14 — 15:

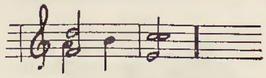


Nokturn ten zawiera wogóle często akord D^7 z sekstą, np. w t. 3, 9 i t. d.
Często spotykamy też takie połączenie u Chopina:

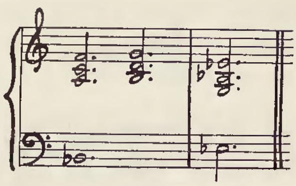


[3]) Akord ten jest analogiczny do akordu subdominanty z dodaną sekstą (sixte ajoutée), który, stawszy się niekompletny przez opuszczenie kwinty, jest co do formy identyczny z sekstowym akordem II-go stopnia, w rzeczywistości wszakże jest tylko pozornym konsonansem.
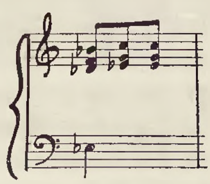
Tutaj akord g^7 pojawia się naprzód z apodżjaturą *a*, która się rozwiązuje do *h*:
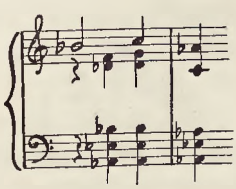


Równocześnie jednak z tem rozwiązaniem inne głosy przynoszą tony zamienne, wskutek czego powstaje akord z sekstą zamiast kwinty w swej formie pozornie konsonującej. Przez użycie takich akordów Chopin osiąga przepiękne brzmienia i czarowne efekty. Najtypowszy pod tym względem jest drugi temat Ballady g-moll:



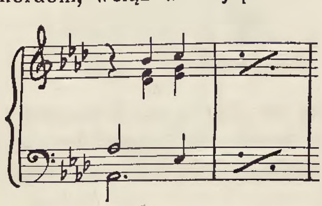
dwa takty dalej to samo o kwintę wyżej). Zachwycająca miękkość, (upajająca słodycz tego tematu wynika głównie z użycia w nim tych akordów (por. ich warjanty przy pojawieniu się tego tematu w A-dur, a następnie jeszcze w Es-dur). Inne przykłady: Etjuda As-dur z trzech „dodatkowych", t. 13 i 15:
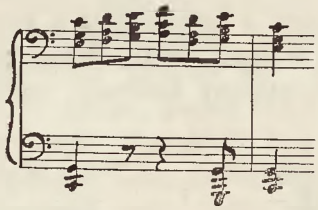


por. Mazurek op. 63/2, część środkowa, t. 3 i t. p.:[4])



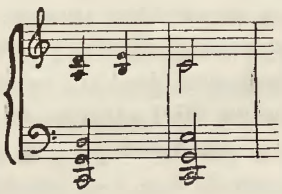
[4]) Scena Dziewcząt-Kwiatów w „Parsifalu" nieporównany wdzięk swój zawdzięcza w pierwszym rzędzie tymże akordom, wciąż w niej powtarzanym:



Etjuda op. 10/7, t. 7 — 8 od końca:
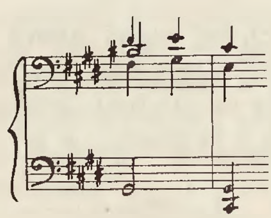


(por. Polonez op. 44, t. 81 — 83). To samo i w tej samej tonacji znajdujemy też w Mazurku op. 56/2 (koniec 1-ej części):
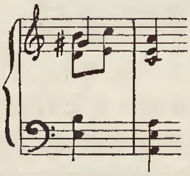


Tutaj te akordy przez opuszczenie dolnych sekst stały się „szczątkowemi“ i nabrały rozmyślnej szorstkości.

W moll odpowiedni akord niekompletny „z sekstą zamiast kwinty“ przybiera formę trójdźwięku zwiększonego. Zatem jest to akord dysonujący, a nie pozornie konsonujący jak w tonacji durowej. Widzimy go np. w Preludjum cis - moll, t. 12:

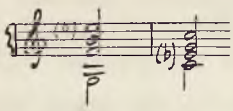


(por. też t. 4, 16 i ostatni), albo w Preludjum gis-moll, t. 23—24:
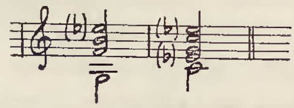


W rozpatrywanych dotąd przykładach akord z sekstą zamiast kwinty, kompletny lub niekompletny, następował zawsze po akordzie dominanto-wo-septymowym normalnym lub z apodżjaturą, jako jego warjant z cha-

rakterem akordu ubocznego. Ale Chopin wprowadza często akord D^7 odrazu z sekstą zamiast kwinty, jako akord zupełnie samodzielny z podwójnym dysonansem, a mianowicie z septymą jako dysonansem „charakterystycznym“ i z septymą tej septymy jako dysonansem dodatkowym. Zatem otrzymujemy kadencję następującą:
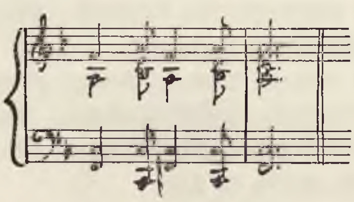


i
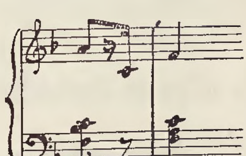


Dysonująca „seksta zamiast kwinty“ nie doznaje żadnego rozwiązania.

Ten akord zasługuje na szczególną uwagę. Błędem byłoby uważać go za akord z nierozwiązaną apodżjaturą. Powyższe wywody wykazują dokładnie jego genealogię: jest on niejako skupieniem w jedno dwóch akordów, zwyczajnego D^7 i akordu D^7 z sekstą zamienną. Chopin ma dla niego wyraźną predylekcję. W najbardziej typowy i wybitny sposób używa go przy końcu 1-ej części Ballady op. 38:



W ostatnich ośmiu taktach tej części akord omawiany powtarza się ośm razy. Znajdujemy tu też oba jego rozwiązania: dysonująca seksta spada o tercję w dół albo zostaje na miejscu. Również kilkakrotnie przynosi go temat główny Rondeau à la Mazur, w tej samej tonacji F-dur:



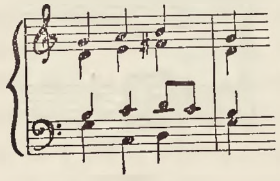
Różnica w porównaniu z cytatem z Ballady jest ta, że tutaj w basie leży nuta pedałowa *f*, nadto melodja przed przejściem z *a* do *f* dotyka jeszcze w skoku tonu *c*, analogicznie do cytowanych już powyżej wzbogaceń tego rodzaju kadencyj. Dalej wymieńmy tu: Nokturn op. 62/2, t. 44—46 i 53—55 (w t. 2, 26, 31, 69 mamy akord D^7 z zamienną sekstą); Scherzo h-moll, koniec głównego tematu środkowej części;

Mazurek op. 41/2 t. 19 i 20; Mazurek op. 56/1, t. 22 od końca, w partji, która zawiera różnego rodzaju akordy „z sekstą zamiast kwinty“, i t. p.

Do najśmielszych zastosowań akordu, o którym mowa, należą następujące. Wstęp do Barkaroli kończy się (w t. 3-im) na tym akordzie; następująca po nim długa pauza daje mu silnie wrazić się w słuchu i umyśle słuchacza. Podobnie i w Koncercie e-moll, na końcu obszernego wstępnego Tutti, przed wejściem pierwszego Solo, akord ten rozbrzmiewa przez cały takt, coprawda w formie niekompletnej, równej akordowi zwiększonej kwinty. Jeszcze ciekawsze jest użycie tego akordu na końcu ekspozycji pierwszej części Sonaty b-moll. Ekspozycja kończy się w Des-dur, akordem as^7 ale z sekstą zamiast kwinty. Akord ten, wytrzymany przez całe dwa takty, występuje bardzo silnie. Przy przejściu do powtórzenia ekspozycji rozwiązuje się zaś do trójdźwięku b-moll. Zwodnicze rozwiązanie akordu D^7 z sekstą jest rzadkie u Chopina (p. Warjacje op. 12, t. 4, Nokturn op. 62/2, t. 2—3, 26—27 i t. p.). Z drugiej strony przejście do repetycji długiej partji utworu przy pomocy zwodniczej kadencji jest czemś zupełnie nowem. Połączenie zaś obu tych momentów jest jednym z najśmielszych rysów w tym tak bardzo śmiałym i postępowym utworze, jakim jest Sonata b-moll.
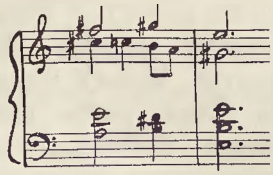
Niezwykłem jest także rozwiązanie, jakiego ostatni akord ekspozycji, o której mowa, doznaje przy przejściu do przeróbki tej części Sonaty b-moll. Teraz Chopin traktuje jego „sekstę“ jako apodżjaturę, rozwiązującą się jednak ku górze, wskutek czego otrzymujemy czysty akord as^7, który się rozwiązuje następnie zwodniczo do trójdźwięku ges-moll [5]).

Widzieliśmy powyżej, że uboczny, zamienny akord dominantowo-septymowy z sekstą występuje nierzadko w formie niekompletnej (bez septymy). To samo stwierdzić możemy i w odniesieniu do samodzielnie użytego akordu tego rodzaju. W wypadkach następujących niekompletność jest tylko chwilowa, przejściowa: Trio g-moll, Scherzo, t. 5:
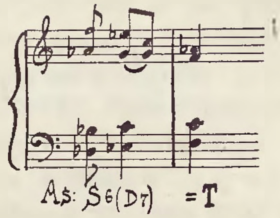


[5]) Zupełnie te same akordy, w podobny sposób i z podobnym efektem użyte, znajdujemy przy przejściu w środkowej części do repryzy w Nokturnie op. 48 nr. 2. Ale tam akord „z sekstą zamiast kwinty“ jest tylko przejściowym (na mocnej części taktu) między jedną a drugą formą as^7. Środkowa część tego Nokturnu zawiera kilkakrotnie akord D^7 z sekstą zamiast kwinty, którego rozwiązania godne są uwagi ze względu na akordy uboczne, wtrącone między tym akordem, a jego właściwemi rozwiązaniami.

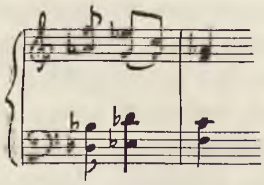
albo Mazurek op. 6/3, koniec:
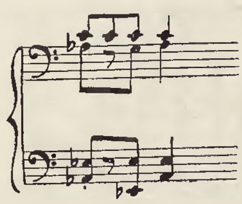


Ale czasem akord ten pozostaje niekompletny i tylko związek, w jakim występuje, tłumaczy nam jego właściwy charakter. Np. w Polonezie-Fantazji, t. 36:
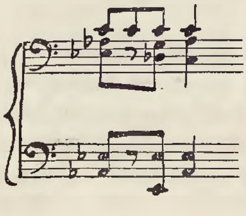


Tutaj trójdźwięk c-moll, następujący po subdominancie z dodaną sekstą, zastępuje D^7, o czem się łatwo przekonać, gdy dodamy septymę:



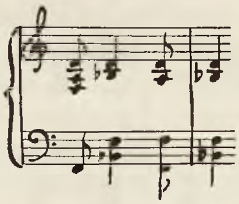
W t. 8—9 od końca tego Poloneza mamy znowu trójdźwięk c-moll, zastępujący *es*^{7} z sekstą zamiast kwinty:
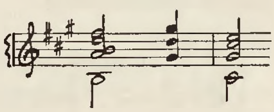


zamiast:
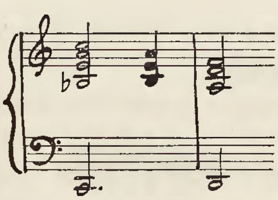


Podobnie w Balladzie f-moll na początku części B-dur:



W Polonezie A-dur, t. 2 drugiej części, niekompletny ten akord następuje po kompletnym. Mamy tu zatem nie h^7 rozwiązujący się zwodniczo do gis-moll, ale niekompletny h^7 rozwiązujący się zwodniczo do cis-moll:

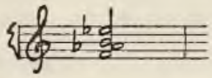


Część „religioso“ w Nokturnie op. 15/3 (t. 89 nast.) zaczyna się akordem, który ma formę trójdźwięku a-moll w pierwszym przewrocie. W rzeczywistości jest to niekompletny akord c^7, z sekstą zamiast kwinty, rozwiązujący się zwodniczo do d-moll:
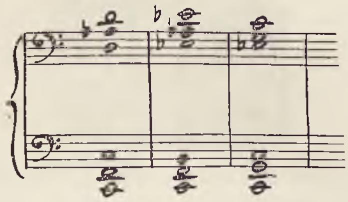


Na pierwszy rzut oka sprawić on może wrażenie mollowej dominanty w d-moll. Chopin opuścił w nim septymę, gdyż dla nadania „kościelnego” charakteru tej części, uniknął z rozmysłem akordów septymowych na całym jej obszarze. W następnych dwu taktach (po powyżej przytoczonych) powtarzają się te same akordy, ale charakter pierwszego z nich występuje jeszcze wyraźniej przez to, że w melodji seksta mienia się z kwintą, właściwą nutą akordową.

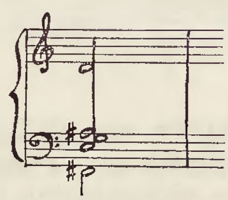
Analogicznie do akordu dominantowo-septymowego z sekstą zamiast kwinty utworzyć można i akord zmniejszonej septymy VII-go stopnia „z kwartą zamiast tercji“:



Chopin używa go rzadko. Widzimy go np. w Etjudzie op. 25/12, t. 6, na tonice jako nucie pedałowej:
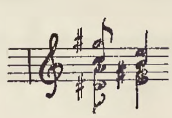


Jest to jeden z najsilniejszych dysonansów u Chopina. Przynosi go z sobą tutaj rozpętana burza żywiołów. Innego przykładu dostarcza Nokturn op. 32/1, pod sam koniec utworu; tym razem akord ten występuje na dominantowej nucie pedałowej:



Pogłębia on wstrząsające wrażenie, jakie sprawia tragiczne zakończenie tego Nokturnu.

Ciekawą formę przybiera ten akord w Allegro de Concert, op. 46, w ostatnim takcie przed kodą:

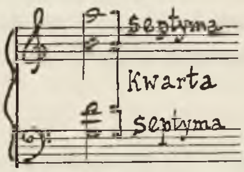


gdzie dla połączenia akordu *dis—fis—a—c* z durowym trójdźwiękiem, do którego ten akord „mollowy" się rozwiązuje, ton *fis* zastąpiony został nie przez *g*, ale przez *gis*; wskutek tego powstała niezwykła, interesująca formacja mollowo-durowa.
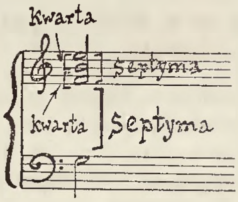
* * *

Poznaliśmy różne formy akordu z sekstą zamiast kwinty. W centrum naszych rozważań stoi jednak ów dominantowo-septymowy akord z sekstą zamiast kwinty, który w swojej kompletnej formie występuje samodzielnie jako funkcja dominantowa. Jest on w tej grupie najcharakterystyczniejszy. Brzmienie jego jest bardzo piękne, czasem nawet czarowne, a dysonansowość dziwnie łagodna. Ma w sobie ten akord — zwłaszcza w dur — coś nadzwyczaj miękkiego, ciepłego, a czasem fi-

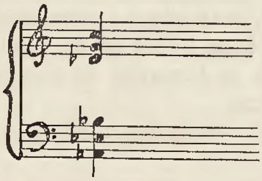
glarnego, i często stwarza owo charakterystyczne chopinowskie, pełne wdzięku *lusingando*. W charakterze swoim jest on pokrewny z akordem nonowym; to też oba te akordy spotykamy — nieraz obok siebie — w ustępach o pogodnym nastroju, pełnych tkliwego rozmarzenia, serdecznego ciepła, czułości i poezji. Pokrewieństwo ich tłumaczy się może pewnemi wspólnemi cechami w konstrukcji. Akord nonowy najczęściej występuje w takiej formie:



Tony jego tworzą wtedy interwale septymy, kwarty i znowu septymy, jedna nad drugą. W akordzie „z sekstą zamiast kwinty" mamy coś podobnego:



Zbudowany jest on jak akord nonowy z septym i kwart. Na szczególną uwagę, ze względu na konstrukcję i na brzmienie, zasługuje akord D [7] z sekstą zamiast kwinty, kiedy jest oparty na tonice:



p. Mazurek op. 63/2, t. 19 i op. 41/2, t. 19 i 20. Wątpię, aby przed Chopinem można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord.

Ale Chopin wogóle odkrył ten akord „z sekstą", który dziś tak jest zwyczajny i codzienny, w epoce jego jednak z powodu nierozwiązanego dysonansu równie „niewinnym" wydawać się nie mógł. Może dałoby się wykazać jego wcześniejsze, sporadyczne ukazywanie się; w każdym

razie Chopin pierwszy odczuł jego specyficzną wartość, wyzyskał jego możliwości i użył go w tak szerokim zakresie, że akord ten wśród nowych elementów harmoniki chopinowskiej zalicza się do najbardziej typowych.

Dlatego, jeżeli akordy szczególnie znamienne dla pewnej epoki lub szkoły, dla danego kompozytora lub danego dzieła, nazywamy mianem tej epoki, tego twórcy i t. d., jeżeli mówimy o połączeniach palestrinowskich, o akordzie neapolitańskiej seksty, o akordzie trystanowym, prometejskim i t. p. — akord dominantowo-septymowy z sekstą zamiast kwinty słusznie możemy nazwać akordem „chopinowskim".

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów)

WARJACJE I TECHNIKA WARJACYJNA CHOPINA

Warjacje Chopina op. 2 na temat z „Don Juana" Mozarta, *„Là ci darem la mano"*, wydane w r. 1830, powitał Robert Schumann w swej słynnej krytyce, ogłoszonej w r. 1831 w „Allgemeine Musikalische Zeitung" w Lipsku, następującemi słowy:

„Dzieło Nr. 2. — Niedawno Euzebjusz wszedł cicho do pokoju. Znasz ten ironiczny uśmiech na jego bladem obliczu, uśmiech, którym stara się wzbudzić zaciekawienie. Siedziałem z Florestanem przy fortepianie. Florestan, jak wiesz jest jednym z tych rzadkich muzyków, którzy jakgdyby przeczuwali wszelką muzykę przyszłą, nową, niezwykłą. Ale i jego czekała dziś niespodzianka. Ze słowami: *„Uchylcie kapelusza, panowie, oto genjusz"*, położył Euzebjusz przed nami jakąś kompozycję. Tytułu nie wolno było nam oglądać.

Bezmyślnie zacząłem kartkować zeszyt z nutami. To niezupełnie świadome używanie muzyki bez tonów ma w sobie coś czarownego. Poza tem, zdaje mi się, że każdy kompozytor ma i dla oczu odmienne, swoiste ukształtowanie nut: Beethoven wygląda na papierze inaczej niż Mozart, podobnie jak różni się proza Jean Paul'a od prozy Goethego. Tu jednak wydało mi się, jakgdyby patrzyły na mnie w osobliwy sposób same obce oczy: oczy kwiatów, oczy bazyliszków, oczy pawie i oczy dziewczęce. W niektórych miejscach stawało się jaśniej. Wydało mi się, że wśród splotu setki akordów widzę Mozarta *„Là ci darem la mano"*. Zdawało mi się, że Leporello do mnie się uśmiecha i że przemknął przedemną Don Juan w białym płaszczu.

„A teraz zagraj" odezwał się Florestan. Euzebjusz zgodził się. Wsunięci w niszę okienną słuchaliśmy.

Euzebjusz grał jakby w natchnieniu i wyczarowywał przed nami niezliczone postaci najbardziej żywego życia. Było to tak, jakby uniesienie tej chwili podnosiło także i palce ponad miarę ich zwykłej sprawności. Oczywiście, całe uznanie Florestana, nie mówiąc już o jego błogim uśmiechu, wyraziło się w słowach, że mogłyby to być warjacje Beethovena lub Schuberta, gdyby byli oni wirtuozami fortepianowymi. Gdy jednak spojrzał na kartę tytułową i przeczytał:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte
par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"

i gdy obaj ze zdumieniem wykrzyknęliśmy: „dzieło drugie", i kiedy policzki nam pałały z niezwykłego podziwu, i gdy nic już nie można było zrozumieć wśród okrzyków: „tak,

nareszcie znowu coś rozsądnego — Chopin — nigdy tego nazwiska nie słyszałem — kto to może być? — w każdym razie to jest genjusz! — czyż nie śmieje się tam Zerlina albo Leporello?“ — wtedy powstała scena, której opisać nie mogę.

Rozgrzani winem, Chopinem i rozmową, poszliśmy do Mistrza Raro, który śmiał się z nas i i nie okazywał wcale zainteresowania dla „dzieła drugiego“. — „Znam ja już was i ten wasz nowomodny entuzjazm“ — powiedział — „no, ale pokażcie mi tego Chopina“. Obiecaliśmy uczynić to nazajutrz. Euzebjusz wkrótce się pożegnał, ja natomiast zostałem jeszcze chwilę u Mistrza Raro. Florestan, który od pewnego czasu nie ma mieszkania, pobiegł przez jasną od światła księżycowego ulicę do mojego domu. O północy zastałem go leżącego na kanapie z zamkniętemi oczyma.

„Warjacje Chopina“ — zaczął jakgdyby we śnie — „wciąż mi jeszcze nie schodzą z myśli. Zapewne, całość jest dramatyczna i dostatecznie chopinowska. Ale wstęp, jakkolwiek w sobie zamknięty — (czy przypominasz sobie skoki tercjowe Leporella?) — nie zdaje mi się, by łączył się należycie z całością. Temat — dlaczego napisał go w B-dur? — warjacje, ustęp końcowy i Adagio — to oczywiście jest już coś, tu z każdego taktu wygląda genjusz. Naturalnie, mój kochany Juljuszu, Don Juan, Zerlina, Leporello i Masetto, to są postaci, które mówią. Odpowiedź Zerliny w temacie dość wyraźnie nacechowana jest jej miłością. Pierwszą warjację możnaby nazwać nieco wytworną i kokieteryjną: grand hiszpański droczy się tam w sposób bardzo miły z wiejską dziewczyną. Jeszcze wyraźniej widać to w drugiej warjacji, która wyraża już większą poufałość, jest bardziej komiczna i przekorna, tak jakgdyby goniła się para zakochanych i śmiała się przytem więcej niż zazwyczaj. Ale jakżeż zmienia się wszystko w warjacji trzeciej! Jest w niej tylko światło księżyca i urok czarodziejski; Masetto stoi wprawdzie opodal i klnie dość wyraźnie, ale Don Juanowi to nie przeszkadza. — A czwarta warjacja? Co ty o niej myślisz? (Euzebjusz zagrał ją zupełnie czysto.) Czyż nie jest odważna i zuchwała, czyż nie porywa wprost człowieka, chociaż Adagio (wydaje mi się rzeczą naturalną, że Chopin każe pierwszą część powtórzyć) jest w b-moll? Nic nie mogłoby być od niego lepsze, gdyż moralnie zwraca ono uwagę Don Juana na jego poczynania. Jest to wprawdzie złe, ale i piękne, że Leporello z za krzaków podsłuchuje, że śmieje się i drwi, że klarnety i oboje czarodziejsko nęcą, i że rozkwitłe B-dur oznacza pierwszy pocałunek miłosny. Ale to wszystko jest niczem wobec ostatniego ustępu warjacyj — czy masz jeszcze wino, Juljuszu? — on jest całkowitem finale mozartowskiem. Same wyskakujące korki szampana, dźwięczące butelki — wśród tego głos Leporella, a potem uwodzące, pomykające duchy, uciekający Don Juan — i wreszcie zakończenie, które naprawdę uspokaja i rzeczywiście kończy“.

Nakoniec powiedział Florestan, że tylko w Szwajcarji doznał podobnego uczucia, jak w tem zakończeniu warjacyj. Gdy w dzień pogodny słońce wieczorne wznosi się coraz wyżej i wyżej, aż na szczyty najwyższe, i gdy wreszcie ostatni promień jego znika, wówczas nadchodzi chwila, w której zdaje się, jakoby białe olbrzymy alpejskie oczy do snu zamykały. Czuje się, iż widziało się niebiańskie zjawisko.

„Ale teraz ty, Juljuszu, zbudź się do nowych snów, i — śpij!“

„Kochany Florestanie“ — odpowiedziałem — „te uczucia twoje może zasługują na pochwałę, chociaż są nieco subjektywne. Ale bez względu na to, jakie zamiary przejmować musi Chopin od swego genjusza, schylam głowę przed takim genjuszem, przed takiemi dążeniami, przed takiem mistrzostwem“.

Na tem zasnęliśmy. — Juljusz.“ [1])

---

[1]) Podpis *„Juljusz“* ma oznaczać przyjaciela Schumanna, Juljusza Knorra, który po raz pierwszy grał publicznie Warjacje op. 2 Chopina w Lipsku, 27/X 1831. (Chopin wykonywał je już wcześniej w Wiedniu, 11/VIII 1829). Urojone postaci: Florestana, Euzebjusza

Ta poetycka krytyka pierwszego dzieła warjacyjnego Chopina, krytyka, która była pierwszem uznaniem publicznem Chopina-kompozytora przez opinję zagraniczną za genjusza, i dziś jeszcze, po stu latach, nie straciła swej wartości, chociaż forma jej, nawskróś romantyczna, wydać się nam może zbyt przesadną i egzaltowaną. Wiadomo, że nawet i Chopin sam miał zastrzeżenia przeciwko temu, by warjacyj jego nie uważać za jakieś „fantastyczne tableau",[2]) bo są to zwyczajne „warjacje, jak każde inne". Jeśli jednak w całości krytykę tę tutaj przytaczam, to czynię tak tylko dlatego, aby przypomnieć, że pierwszem, ogłoszonem w druku dziełem Chopina, które zyskało ocenę dzieła genjalnego, były właśnie warjacje.

Z punktu widzenia historycznego, jest to rzeczą zupełnie naturalną, że młodzieńcza twórczość Chopina wyraz swój znajdowała w formie warjacyjnej. Przyczyny tego faktu tkwiły nietylko w tradycji wychowania muzycznego, opartego na wzorach klasyków tej formy; jeszcze silniejszym był tu może wpływ współczesności. Talent Chopina rozwijał się i dorastał w czasach, gdy powstawał nowy, nieznany poprzednim epokom typ muzyka-wykonawcy, wirtuoza. Żądano od niego także i sprawności kompozytorskiej, przedewszystkiem sztuki improwizowania. Owa dorywcza, improwizatorska twórczość zaś obierała formę warjacji. Była to poprostu moda ówczesna; nie dziw więc, że i Chopin zrazu jej ulegał. Nie hołdował jej wszakże zbyt gorąco, to też dzieła warjacyjne stanowią znikomy procent w jego dorobku twórczym. Natomiast technika warjacyjna jest jednym z jego najbardziej znamiennych środków kompozytorskich. Rzecz przytem charakterystyczna, że indywidualne sposoby warjacyjne, osobistemu stylowi Chopina właściwie, przejawiają się wyraźniej w kompozycjach, nie noszących oficjalnego tytułu warjacyj. Właściwe zaś warjacje wieloma więzami związane są jeszcze z praktyką tradycyjną. Są to trzy dzieła warjacyjne, mianowicie wspomniane *Warjacje op. 2* na temat *„Là ci darem la mano"*, *Warjacje op. 12* na temat *„Je vends des scapulaires"* z opery komicznej „Ludovic" Hérold'a-Halévy'ego pośmiertnie wydane *Warjacje na temat szwajcarskiej (niemieckiej) pieśni ludowej*[3]).

i Mistrza Raro, znane nietylko z literackiej, lecz także i z muzycznej twórczości Schumanna (np. z *Karnawału*) tutaj po raz pierwszy występują. *„Florestan"* i *„Euzebjusz"* oznaczają dwie różne strony charakteru Schumanna; *Mistrz Raro* symbolizuje Fr. Wiecka, nauczyciela Schumanna i ojca jego żony Klary. (R. Schumann, Gesammelte Schriften, herausgeg. v. Martin Kreisig. 2 tomy. Leipzig 1914, Breitkopf & Hartel).

[2]) List Chopina do T. Woyciechowskiego z 12 grudnia 1831 r.; por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 274 (Lwów 1930, K. S. Jakubowski) i Binental L., Chopin, s. 13 (Warszawa 1930, W. Łazarski).

[3]) O warjacjach Chopina piszą wszyscy niemal autorowie monografij; z najważniejszych dzieł wspomnieć należy następujące: Niecks F., Chopin I, s. 55, 119—121, II, s. 242,

Z trzech dzieł warjacyjnych Chopina najwcześniejszem są Warjacje na temat pieśni ludowej szwajcarskiej (napisane prawdopodobnie w r. 1824); Warjacje op. 2 powstały w r. 1828, zaś Warjacje op. 12 w r. 1833. Jako wspólną cechę tych dzieł wymienić należy swobodną introdukcję (wstęp). Już ona jest wyrazem samodzielnego odnoszenia się kompozytora do przekazanej tradycją artystyczną formy warjacji. Jeśli bowiem sięgniemy do porównania, biorąc pod uwagę najznamienitsze dzieła warjacyjne w literaturze fortepianowej przed Chopinem, a więc warjacje Mozarta i Beethovena, to wszędzie — zgodnie z tradycją poprzednich stuleci — znajdziemy na początku temat. Beethoven wprawdzie w praktyce tej czyni wyłom, wprowadzając np. w Warjacjach op. 35 temat stopniowo. W tym względzie jednak nie służył Chopinowi wzorem. Beethoven w Warjacjach op. 35 podaje naprzód głos basowy tematu, opracowuje go kontrapunktycznie na dwa, trzy i cztery głosy, a następnie wprowadza temat w jego harmonicznej postaci. Chopin natomiast we wszystkich trzech introdukcjach do swych dzieł warjacyjnych zużytkowuje jedynie fragmenty tematu, jego harmoniką, rytmiką i charakterystycznemi motywami melodycznemi przygotowując wejście tematu w postaci pełnej i czystej. Wyobraźnia twórcza kompozytora zostaje pobudzona do aktywności jednym znamiennym szczegółem. Stąd w dziełach Chopina, i wogóle w dziełach epoki romantycznej, widoczna jest skłonność do symbolizowania, do unikania powiedzenia wprost i w całości tego, co sugerować można jednym takim szczegółem. Nietrudno stwierdzić tę cechę już i w Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej.

Introdukcja do Warjacyj na temat szwajcarski posiada charakter młodzieńczych utworów Chopina, ujawniający się przedewszystkiem w elemencie wirtuozowskim, który tu na plan pierwszy występuje. W dziełach późniejszych, pierwiastek wirtuozowski, a więc zwroty ornamentalne, figuracje, wstępują w służbę tektoniki utworu, są integralnie z nim zrośnięte, jak to już szczegółowo w innem miejscu przedstawiłam [4]). Tutaj, w Warjacjach na temat szwajcarski, biegniki ornamentalne i figuracje są celem same w sobie, wypełniając całą niemal kompozycję czternastotaktowej introdukcji.

Z tematem warjacji łączy ową introdukcję tonacja i miara taktu. Nie rozstrzygają one jednak wcale o związku integralnym introdukcji z tematem i jego warjacjami. Elementem decydującym o tym związku jest fragment melodyczny tematu — motyw tercji (względnie kwarty) opadający — który stanowi końcówkę dwu pierwszych dwutaktowych fraz

---

Jachimecki Z., Chopin s. 133—135, Opieński H., Chopin s. 25, 137, Leichtentritt H., Chopin s. 31, 58, Ganche E., Chopin s. 100 i n.

[4]) Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina.

introdukcji, a nadto w ornamentalnem wyposażeniu, pięciokrotnie powtórzony, jest zakończeniem całej introdukcji. Motyw ten jest w temacie punktem szczytowym melodji. Jako taki występuje tam na plan pierwszy, narzuca się uchu. Zapowiedź jego w introdukcji utrzymuje więc doskonale jej związek z tematem. Ponadto, rytmicznym i harmonicznym czynnikiem tego związku jest powtarzany pod koniec introdukcji w basie ton *H*, który również i w temacie ma znaczenie harmonicznej i rytmicznej podstawy.

Wyodrębnione powyżej czynniki związku introdukcji z tematem i całością dzieła warjacyjnego nie występują wszakże bardzo wyraźnie. Ukryte w biegnikach ornamentalnych i figuracjach, jakgdyby podświadomie zastosowane, wykryć się dają dopiero przy analitycznem wniknięciu w istotę introdukcji i tematu wraz z warjacjami, oraz wzajemnego ich do siebie stosunku. Przy powierzchownej tylko znajomości tego młodzieńczego dzieła warjacyjnego introdukcja przedstawia się jako przygrywka, będąca rozwiniętą kadencją modulującą od tonacji zasadniczej E-dur do jej dominanty, poprzez szereg tonacyj pokrewnych kwintowo lub tercjowo, w progresji posługująca się biegnikami ornamentalno-gamowemi. Czy jednak sama tylko harmonika mogłaby być wystarczającym elementem, który rozstrzygałby o związku introdukcji z tematem? Niewątpliwie, zastosowanie tonacji E-dur wraz z kręgiem najbliżej z nią spokrewnionych tonacyj stwarza — mówiąc przenośnią — atmosferę, w której oczekuje się tematu również w tonacji E-dur. Nie mógłby jednak być nim jakikolwiek temat, byle tylko tonację tę zachowujący. Wspomniane elementy melodyczne, charakterystyczny motyw opadający, zwłaszcza dzięki powtórzeniu na końcu introdukcji, z konieczności wiedzie do tematu warjacji, umacniając związek przygrywki z tym właśnie tematem.

Trudno byłoby rozstrzygnąć kwestję, sięgającą wgłąb zagadnień twórczości muzycznej, czy owe wyżej wskazane związki introdukcji z tematem, ledwie tylko się zaznaczające, są wynikiem świadomej woli twórczej kompozytora, czy też źródło swe mają w podświadomych procesach twórczych. Ich charakter przemawiałby raczej za drugiem przypuszczeniem. Staje się ono bardziej prawdopodobne, gdy z introdukcją do Warjacyj na temat szwajcarskiej pieśni ludowej zestawimy introdukcje do Warjacyj op. 2 i 12. I w jednej i w drugiej znalazły zastosowanie już nie motywiczne fragmenty tematu, lecz całe jego frazy. W szczególności introdukcja do Warjacyj op. 2 zawiera wielokrotne powtórzenie przez orkiestrę początku tematu, lub tylko charakterystycznego rytmu punktowanego. Niemniej i w partji fortepianowej, jakkolwiek w niektórych ustępach rozwija się ona samodzielnie, niezależnie od tematu warjacyj, odzywa się ów rytm charakterystyczny, co więcej — rozwija

się pod koniec introdukcji prawie że warjacja tematu. I jakkolwiek ornamentalny i figuratywny, wybitnie wirtuozowski charakter partji fortepianowej, i w tej introdukcji wybija się na plan pierwszy, to jednak odzywający się rytm tematu jest jakby ustawicznem przypominaniem ścisłego związku introdukcji z tematem i z całem dziełem warjacyjnem. Tutaj już, zdaje się, można zaryzykować twierdzenie, że w introdukcji tej jest świadomy wyraz woli twórczej kompozytora, który, mimo całej swobody rozwoju ornamentalnej i figuratywnej partji solowej fortepianu, nie chciał zatracić związku introdukcji z tematem i dziełem warjacyjnem, lecz przeciwnie, pragnął charakterystycznym a wielokrotnie powtarzanym rytmem tematu związek ten podkreślić i utrzymać. Istotnie też jest on tak silny, że wejście tematu po introdukcji jest zupełnie naturalne, dostatecznie przygotowane i artystycznie uzasadnione. To też dziwną wydaje się uwaga Schumanna, jakoby wstęp nie łączył się należycie z całością. Być może, iż niezwykłość tej tak samodzielnej a wirtuozowsko-błyskotliwej introdukcji była dla sądu tego podstawą.

Jako introdukcja do dzieła warjacyjnego najdoskonalej skomponowana jest introdukcja do Warjacyj op. 2. W introdukcji do Warjacyj op. 12, poza jednorazowem podaniem charakterystycznej rytmicznie pierwszej frazy tematu, rozwój jest zupełnie swobodny, melodyka samodzielna, zbliżona do melodyki nokturnów, pierwiastek ornamentalny i figuratywny bardzo obfity. Jak obie poprzednio omówione, tak i ta introdukcja, zachowując tonację tematu, kończy się jej dominantą, po której temat rozpoczyna swoją toniką. Ten szczegół harmoniczny, znamionujący według poglądów harmoniki tonalnej niesamodzielnej introdukcji, jej charakter wstępu do tematu, jest formalnym łącznikiem między introdukcją a dziełem warjacyjnym.

Jeżeli warjację uznamy za o d m i a n ę tematu, powstającą głównie dzięki melodycznym i rytmicznym przemianom, to trzeba będzie stwierdzić, że introdukcje do warjacyj chopinowskich te cechy warjacji w sobie zawierają, w czem również zaznacza się ich ścisły związek z tematem i całem dziełem warjacyjnem. Brak im wszakże bardzo istotnej cechy warjacji, t. j. z w i ą z a n i a jej z f o r m ą t e m a t u. Zazwyczaj bowiem warjacja, rozluźniając kontur melodyczny tematu i jego rytmikę, odbiegając choćby i najdalej od pierwotnej postaci tematu, formę jego zachowuje, ciąży ku niej jako do swego ogniska. I podczas gdy warjacyjne odmiany tematu tworzą się wskutek o d ś r o d k o w e g o d z i a ł a n i a sił melodycznych czy rytmicznych, potencjalnie w temacie zawartych, to forma jego przedstawia się jako s i ł a d o ś r o d k o w a, ściągająca do tematu warjację, najbardziej nawet w rytmicznym i melodycznym konturze swoim od tematu odległą.

W podobny sposób ujmuje istotę warjacji H. Mersmann[5]), uważając zasadę warjacji za symbol formy sił dośrodkowych, i podkreślając jako naczelną ideę formy warjacji, prawo „jedności w rozmaitości“, sformułowane w estetyce przez T. Lipps'a[6]).

Introdukcje do Warjacyj Chopina w rozwoju formalnym wyłamują się od zależności od tematu. Podobnie, formalnego związku z tematem nie zachowują i warjacje ostatnie, finale. W Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej finale jest walcem, w Warjacjach op. 2 — polonezem, w op. 12 — scherzem. W każdym wypadku przedstawia się więc finale jako forma od formy tematu niezależna.

W młodzieńczych Warjacjach na temat szwajcarski sposoby warjacyjnego opracowania tematu nie posiadają jeszcze indywidualnych cech stylistycznych. Rozwiązanie linji melodycznej tematu na triole, opisujące zapomocą zamiennych (lub ich tonów oktawowych) harmoniczny kontur melodji (warj. I), akordowe wyposażenie melodji z wyzyskaniem kontrastu rejestrów głosowych (warj. II), figuracja basu, towarzysząca melodji tematu (warj. III) lub polifoniczne opracowanie (warj. IV) — wszystko to są sposoby steoretypowe opisywania tematu, zaczerpnięte z arsenału dobrze wypróbowanej tradycji artystycznej. Posługują się niemi obficie także i dwa pozostałe dzieła warjacyjne, op. 2 i 12. Znów więc znajdziemy w op. 2 figurację w triolach w głosie środkowym, towarzyszącą tematowi w głosie górnym (warj. I), opisanie tonów melodji zapomocą zamiennych i przejściowych, z zastosowaniem repetycji tonów (warj. II), figurację w basie, towarzyszącą zmienionemu rytmicznie tematowi w głosie górnym (warj. III), akordowo-figuratywne opracowanie tematu (warj. IV), a w op. 12 opisanie interwałów melodji zapomocą zwrotu ornamentalnego (warj. I) lub charakterystycznych rytmicznie motywów (warj. II). W tych dwu dziełach wszakże zjawiają się już nowe, dla stylu Chopina znamienne sposoby warjacyjnego opracowania tematu.

W op. 2 warjacja V nietylko tonacją mollową przeciwstawia się tematowi i wszystkim innym warjacjom. Charakterem swoim zbliża się ona do omówionej już poprzednio introdukcji. Zależność formalna od tego tematu została w niej przezwyciężona. Poza tem także i pod względem rytmicznym i melodycznym odbiega ona od tematu, wskutek czego staje się swobodną, charakterystyczną warjacją, w przeciwieństwie do innych, z tematem ściśle związanych. Nie jest ona tylko odmianą tematu. Jest wyrazem owej, wspomnianej już odrębności twór-

---

[5]) Angewandte Musikaesthetik s. 438 i n. (M. Hesse, Berlin 1926).

[6]) Grundlegung der Aesthetik t. I s. 34 i n. (L. Voss, Hamburg & Leipzig 1903).

czej, zdolnej tworzyć nowe formy pod impulsem jednej jakiejś idei muzycznej, zawartej w danym temacie.

Z tego krótkiego opisu warjacyj Chopina widać już, że wyróżnić się dadzą wśród nich oba typy warjacji, w historji i teorji muzycznej oddawna znane, a mianowicie t. zw. warjacja ścisła albo klasyczna (ornamentalna) i warjacja swobodna albo romantyczna (charakterystyczna).

Warjacja, jako forma muzyczna, nie doczekała się dotąd opracowania historycznego w formie monografji. Osobno rozdziały, jej poświęcone, znajdziemy w każdej nauce kompozycji i nauce o formach muzycznych; także ogólne historje muzyki i monografje poszczególnych mistrzów warjacji zawierają sporo uwag, odnoszących się do tej formy. Z natury rzeczy musiała zająć się warjacją także i estetyka muzyczna. W ostatnim dopiero czasie zauważyć można ogólne ożywienie się zainteresowania formą warjacji, zwłaszcza w nauce niemieckiej[7]). Ze względu na sztukę Chopina najważniejszą wśród ostatnich prac z tej dziedziny jest rozprawa M. Friedlanda, poświęcona zbadaniu stylistycznych cech warjacji w okresie romantyki[8]).

Jak wyżej już zaznaczyłam, warjacja stanowi znikomy procent dzieł Chopina. Do wymienionych trzech dzieł warjacyjnych dołączyć możnaby jeszcze *Fantazję op. 13*, w której wszystkie trzy tematy, piosenka: *Już miesiąc zeszedł*, kujawiak: *Jedzie Jasio do Torunia*, i temat Kurpińskiego, opracowane zostały warjacyjnie. Fantazja ta, swobodnie używając środków warjacyjnych, stosowanych w oficjalnych dziełach warjacyjnych, stoi na pograniczu dwu różnych zagadnień, jakie w zakresie warjacji nasuwają dzieła Chopina, t. j. zagadnienia formy warjacji i techniki warjacyjnej. To drugie jest bez porównania ważniejsze w naszym przypadku i pozwala na obserwowanie szczegółów, które dla osobistego stylu Chopina są niezmiernie charakterystyczne, i jemu tylko właściwe.

Na zagadnienie techniki warjacyjnej w dziełach Chopina naprowadziło mnie badanie jego melodyki; w pracy mej, temu tematowi poświęconej, poruszyłam też w kilku miejscach sprawę techniki warjacyjnej[9]). Tym luźnie rozsianym uwagom brak wszakże syntetycznego ujęcia. Nie było ono wówczas moim celem, to też poprzestałam tylko na wskazaniu zagadnienia techniki warjacyjnej, podobnie jak szeregu innych zagadnień, czekających w przyszłości swego rozwiązania.

---

[7]) Por. Friedland M., Zeitstil und Personlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, s. 85 (Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel).

[8]) Szczegółowo omawiam tę rozprawę w dziale sprawozdawczym niniejszego zeszytu „Kwartalnika Muzycznego".

[9]) Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, Skorowidz rzeczowy II, *s. v.*: ornament, ornamentalna melodja.

Mówiąc o technice warjacyjnej Chopina, mam na myśli te wszystkie sposoby i środki, które z pomysłu muzycznego wyzwalają ukryte w nim siły i prowadzą do powstania form, w których pomysł pierwotny przybiera coraz to inną, ale zawsze poznawalną postać. Najbardziej typowym i powszechnie znanym przykładem takiej formy rozwojowej jest *Berceuse* op. 57 Chopina. Przez związanie swoje z basem stałym łączy się ona jednak bardzo ściśle z praktyką tradycyjną, z formą passacaille i chaconne. Od tradycji natomiast niezależne są takie kompozycje Chopina, jak Nokturny op. 9, op. 15/2, op. 27/2, Impromptu op. 36, niektóre Preludja i Etjudy, Mazurek op. 17/4, Ballada op. 52 i bardzo wiele innych kompozycyj, jużto w całości, jużto fragmentarycznie rozwijających się dzięki środkom warjacyjnym.

Badając w swoim czasie szczegółowo rolę ornamentu w melodyce Chopina, wyróżniłam wśród szeregu innych funkcyj ozdobnika, także jego znaczenie jako czynnika warjacji[10]). Wszędzie też, gdzie w kompozycjach Chopina obserwujemy warjacje czyto motywów, czy fraz, czy nawet całych okresów, spotykamy się z wyzyskaniem ornamentu jako czynnika energetycznego. Dzięki niemu wyzwalają się z pierwotnych postaci melodycznych formy pochodne, nowe, najściślej wszakże z macierzystemi formami związane, poznawalne. Stwierdzić to nietrudno na przykładzie którejkolwiek z wymienionych wyżej kompozycyj.

Muzyka, rządząc się swemi prawami, różnemi od praw, obowiązujących w innych sztukach, stwarza też odrębne środki konstrukcji, odrębne zasady rozwoju formalnego. Jedną z zasad tego rodzaju jest powtarzanie. W jego stosowaniu wyraża się całkowita odrębność muzyki w porównaniu z innemi sztukami, zwłaszcza z poezją i sztukami plastycznemi. W poezji wprawdzie bywa czasem stosowane powtarzanie jako środek wzmagający dynamikę, w czem tkwi pewna analogja do muzyki, lecz zazwyczaj występuje ono w postaci refrenu, a więc właściwie poza ramami konstrukcji dzieła. W malarstwie ogranicza się zastosowanie powtarzania do dziedziny ornamentalno-zdobniczej. W muzyce natomiast użycie powtarzania jako środka konstruktywnego jest niemal powszechne. Oczywiście, w badaniu historycznem i etnofonicznem tej zasady konstrukcji okazałoby się, że niezawsze i niewszędzie miała ona i ma znaczenie równie silne i ważne. W odniesieniu wszakże do momentu historycznego, który tutaj nas zajmuje w związku z twórczością Chopina, rola powtarzania jest równie powszechna, jak doniosła.

---

[10]) L. c. s. 207 i n.

Powtarzanie dosłowne motywu czy frazy, powtarzanie całych okresów lub większych jeszcze jednostek formalnych, ma znaczenie do pewnego stopnia statyczne. Jeżeli zaś idzie o rozwój, o kinetykę, to do zasady powtarzania przyłączają się dwie inne, z nią współdziałające, mianowicie: zasada progresji i warjacji. Na znaczenie tych środków w rozwoju melodji w dziełach Chopina już dawniej zwróciłam uwagę [11]). Obecnie pragnę przedstawić jakość sposobów i środków warjacyjnych, które składają się na technikę warjacyjną Chopina.

Najprostszym środkiem warjacji chopinowskiej jest ornament, użyty jako ozdobnik, przerywający monotonję dosłownego powtórzenia. Znaczenie tego ornamentu nie jest wszakże czysto zdobnicze. Powtórzenie staje się dzięki niemu stopniowaniem, wzmaga się związek powtórzonego motywu czy frazy powtórzonej z tem, co ma nastąpić. Powtórzenie przestaje być „staniem na miejscu", staje się „dążeniem naprzód". Przykładem tego może być Nokturn op. 55/1, t. 4 w porównaniu z t. 2 (przednutka krótka), Mazurek op. 7/2, t. 11 — 12 w porównaniu z t. 3—4 (również przednutka krótka) lub Nokturn op. 32/1, t. 3 w porównaniu z t. 1 (obiegnik górny) i t. 4 w porównaniu z t. 2 (złożona figura periheletyczna: obiegnik dolny w połączeniu z mordentem górnym) i wiele innych [12]). Rzadko jednak w powtórzeniu spotykamy się z ornamentami prostemi, jak przednutka czy mordent. O wiele częściej widzimy ornamenty złożone, w których współistnieją i współdziałają z sobą rozmaite formy zdobnicze. Bardzo znamiennym przykładem może tu służyć Nokturn op. 9/2, a to jego pierwsze zdanie czterotaktowe (temat), czterokrotnie w całej kompozycji powtórzone. Zastosowanie tutaj ornamentyki jako środka warjacyjnego jest tembardziej charakterystyczne, że temat w swej postaci pierwotnej zawiera w sobie również pierwiastek ornamentalny. Podobne opracowanie powtórzeń tematu obserwujemy także w Nokturnie op. 15/2, op. 27/2, op. 37/1 i w. i. Nie bez znaczenia są w powtarzaniu motywów czy fraz niemniej i zmiany rytmiczne. Przykładem tego może być pierwszy dwutaktowy motyw Mazurka op. 6/3, którego początek (dwie ósemki) ulega w powtórzeniu zmianie na rytm punktowany (ósemka z kropką i szesnastka), wskutek czego wzmaga się impuls do dalszego rozwoju. Takie zmiany w obrębie motywów są oczywiście bardzo częste.

Zarówno ozdobniki, jak zwroty ornamentalne i zmiany rytmiczne, zastosowane jako środki warjacji motywów czy fraz powtarzanych,

---

[11]) L. c. s. 223 i n.

[12]) Terminologję tu użytą wprowadziłam i uzasadniłam w mej „Melodyce Chopina". s. 54, 67.

przedstawiają jeszcze jakby stadja elementarne rzeczywistej warjacji, posługującej się wszystkiemi temi środkami narówni. Bardzo wymowne przykłady tej rozwiniętej techniki warjacyjnej przedstawiają Mazurek op. 17/4, Impromptu op. 36 i wspomniana już Berceuse op. 57 [13]). Porównawcze zestawienie postaci warjacyjnych, jakie przyjmuje pierwotna postać tematu w Mazurku op. 17/4, podałam już dawniej [14]). Zestawienie owo pozwala wejrzeć wgłąb warjacyjnej techniki Chopina, ujawniając zarazem przodującą w niej rolę ornamentu.

Środki ornamentalne, któremi Chopin posługuje się w warjacji motywów i fraz jako czynnikami tektonicznemi, stanowią wszakże jeden tylko rodzaj jego środków warjacyjnych. Do nich dołączają się jeszcze inne, przedewszystkiem figuracja, dyminucja rytmiczna i rozwiązanie pierwotnej linji melodycznej w linję nową, zazwyczaj chromatyczną, dla której tony melodji macierzystej stały się tylko impulsem rozwoju. Jako przykład szerokiego zastosowania wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina rozpatrzmy Impromptu op. 36 [15]).

Akordowa przygrywka *Impromptu op. 36* mieści w swych dwu motywach zapowiedź całej kompozycji, mianowicie jej głównej idei tematycznej. Dwa motywy przygrywki (dwukrotnie powtórzony motyw kwarty diatonicznej opadającej: *dis*^{1} - *cis*^{1} - *h* - *ais*, oraz motyw drugi łańcuchowo z nim złączony: *ais* - *h* - *gis* - *ais* - *fis* - *ais* - *gis*, w którym końcówka: *fis* - *ais* - *gis*, powtórzona jest dwukrotnie, raz—dosłownie, drugi raz jako: *fis* - *gis*) stają się treścią pierwszego tematu kompozycji z tą różnicą, że na motyw opadający przygrywki odpowiada w temacie analogiczny motyw wznoszący się. Zarówno przygrywka, jak i pierwsza część tematu obejmują po 6 taktów; druga część tematu, również 6-taktowa, zbudowana z motywów części pierwszej, zawiera w powtórzeniu motywu charakterystyczne zastosowanie ozdobnika indywidualnego, mianowicie melizmatu złożonego z obiegnika i gamy chromatycznej (t. 17). W powtórzeniu całego tematu (t. 19 — 24) środkiem warjacyjnego opracowania jest tryl z końcówką oraz zamiana motywu diatonicznego na chromatyczny. Także i wspomniany melizmat ulega dalszemu wyposażeniu ornamentalnemu (repetycja tonów początkowych, akord rozłożony w zakończeniu).

Z opisaną partją tematu głównego, obejmującą 30 taktów (5 razy

---

[13]) Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 200—201.

[14]) L. c., s. 164, przykład 234.

[15]) Analizę poniżej podaną przeczytać można z korzyścią jedynie wówczas, gdy ma się przed sobą równocześnie tekst muzyczny Impromptu. Ze względów technicznych nie podaję tu przykładu nutowego: należałoby bowiem przedrukować kompozycję tę w całości.

po 6 taktów), łączą się dwie idee poboczne: pierwsza, niejako temat drugi, zachowuje tonację tematu głównego, t. j. Fis-dur, druga przedstawia się jako trio, w D-dur. W zakończeniu swem trio to w sposób niezwykle interesujący moduluje do tonacji F-dur, w której następuje powrót tematu pierwszego. Zkolei (po 12 taktach, w t. 75) temat ten przechodzi do tonacji głównej Fis-dur. Obie te partje tematu głównego: w F-dur (t. 63—74) i w Fis-dur (t. 75—102) dają sposobność obserwowania wszystkich środków techniki warjacyjnej Chopina. Dlatego też szczegółową poświęcę im uwagę.

W ustępie F-dur temat ukazuje się w postaci pierwotnej, czystej, prawie że surowej, wolnej od tych nawet napięć, jakie w pierwszem jego podaniu powstawały skutkiem zastosowania pauz. Obecnej postaci tematu nie towarzyszą wszakże akordy, jak na początku Impromptu, lecz figuracja w rytmie triolowym. Zmiany te pozostają w ścisłym z sobą związku i są dostatecznie umotywowane tak logiką muzyczną, jak i względami estetycznemi. Bo przecież improwizacja odbiegła swobodnie tak od pierwszej, głównej, idei tematycznej, jak i od tonacji zasadniczej, a w dalszym rozwoju kompozycja ma powrócić do obu! Co więcej, powróci do tonacji Fis-dur, lecz temat zjawi się w postaci warjacyjnej. To też przypomnienie jego przyjąć musiało postać jak najbardziej czystą, aby warjację ową przygotować. Już jednak i ta, „czysta“, o ile idzie o melodykę, postać tematu przedstawia się jako opracowanie warjacyjne ze względu na towarzyszący jej akompanjament figuratywny, który wstępuje w miejsce pierwotnego akompanjamentu akordowego. Spełnia więc ów ustęp w F-dur dwojaką rolę: będąc dla dalszych warjacyj przypomnieniem tematu, równocześnie sam jest jego warjacją.

Następny ustęp warjacyjny (t. 75—83), już w tonacji zasadniczej Fis-dur, przedstawia się jako stopniowanie poprzedniego. Akompanjament nadal zachowuje figurację w triolach, melodja zaś ulega również opracowaniu w tym samym rytmie, przyczem pierwiastek figuratywny łączy się tu ze zwrotami periheletycznemi. Następująca zkolei, trzecia warjacja ornamentalna, znacznie dalej niż poprzednie odbiega od tematu (t. 84—102). Niemal każda jednostka ruchu zaczyna się w tej warjacji impulsem obiegnika, z którym w dalszym rozwoju łączą się elementy skali Fis-dur, obficie chromatyzowanej. Punkt ciężkości leży w tej warjacji w głosie górnym. Akompanjament zaznacza tylko w jednostajnym rytmie ósemkowym harmoniczną podstawę. Rozwiązanie zaś linji melodycznej na zwroty ornamentalne i biegniki chromatyczne w jednostajnym rytmie trzydziestodwójek postępuje tutaj tak daleko, w przeciwieństwie do warjacyj poprzednich, że tony melodji wprost się w niej nie odzywają, nie są opatrzone akcentami, które przysługiwały im

w pierwotnej postaci tematu. W ornamentalnym rozwoju tej melodji, wraz ze współdziałającym z nią akompanjamentem harmonicznym, zawarte są jedynie potencjalnie. A jednak słyszymy tu warjację tematu, co więcej — bez trudu możnaby tę warjację uzupełnić tonami tematu, umieszczając je jako głos środkowy, kontrapunktujący [16]). Rzecz prosta, że to stwierdzenie teoretyczne nie ma żadnego znaczenia praktycznego, i że takie uzupełnienie warjacji dodatkowym głosem melodji tematu byłoby naruszeniem wartości estetycznej tej kompozycji. Warjacja spełnia swą rolę, pozwalając w swej postaci usłyszeć pierwotną postać tematu, podając go w formie „poznawalnej". Być może, przyczynia się do tego wspomniane już przytoczenie tematu w postaci czystej, bezpośrednio przed warjacjami, którego estetyczną wartość wyżej podkreśliłam.

Po opisanej warjacji następuje powtórzenie tematu drugiego, który kończy kompozycję w charakterze cody. Temat ten, mający znaczenie podrzędne, łącznika między tematem głównym a tematem tria, również i w zakończeniu Impromptu żadnych szczególnych cech nie posiada.

Przedstawiona tu analiza Impromptu op. 36 pozwala na obserwowanie wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina, któremi posługuje się kompozytor w warjacji mniejszych i większych jednostek formalnych, nadając tym środkom znaczenie czynników formotwórczych. Są niemi: 1. ozdobniki, 2. zwroty ornamentalne, 3. zmiany rytmiczne, 4. figuracje. Kiedy i jakie z tych środków są i mogą być stosowane, o tem rozstrzyga charakter owych motywów, fraz czy większych jednostek formalnych, które warjacji ulegają. Już w poprzednich badaniach moich zwróciłam na to uwagę [17]), formułując prawidłowość obserwowanych tu zjawisk w ogólnem prawie warjacyjnego opracowania melodji ornamentalnej zapomocą zwrotów figuratywnych, i naodwrót: melodji „harmonicznej" zapomocą zwrotów ornamentalnych. Do sformułowania tego prawa doprowadziła mnie analiza melodyki Chopina, dozwalająca na stwierdzenie wielkiej liczności obserwowanych zjawisk warjacyjnych. Prawidłowość taką potwierdza także Impromptu op. 36. Istnienie jej nie wyklucza wszakże wielkiej różnorodności i niezmiernego bogactwa form, jakiem odznaczają się warjacyjne postaci jednostek melodycznych w dziełach Chopina.

Lwów, w czerwcu 1931

---

[16]) Por. Leichtentritt H., Analyse von Chopin's Klavierwerken I, s. 190; Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina s. 197.

[17]) L. c. s. 193 i n.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

„ANONIMOWE RONDA“ CHOPINA.

Obok utworów Chopina, które są typowemi rondami i które też wyraźnie przez samego Chopina jako ronda określone zostały, mamy inne jego kompozycje, które ze względu na budowę swoją dadzą się sprowadzić do jednego z typów formy ronda, albo przynajmniej wykazują mniej lub więcej silne pokrewieństwo z tą formą, które jednak dla braku innych zasadniczych cech rondami nazwane być nie mogą. Porównanie Ronda à la Mazur z jakimkolwiek Mazurkiem, w formie ronda skomponowanym, różnicę najlepiej unaocznić może.

Istnieją wszakże jeszcze inne utwory Chopina, które, jakkolwiek są rzeczywistemi, zupełnie prawowitemi rondami, przez Chopina jako takie nazwane nie zostały. Są to ostatnie części Sonaty c-moll op. 4, Tria g-moll op. 8, Koncertu f-moll op. 21, Sonaty h-moll op. 58, i Sonaty wiolonczelowej op. 65. Ponieważ dr. W. Chrzanowski w swem studjum o *Rondach Fr. Chopina*[1]) kategorji tych utworów nie uwzględnił, chciałbym im tutaj poświęcić parę uwag.

Wśród opatrzonych etykietą „Rondo“ dzieł Chopina—należą tu op. 1 (c-moll), 5 (F-dur; à la Mazur), 14 (F-dur; Krakowiak), 16 (Es-dur), 73 (C-dur; na dwa fortepiany), 11/3 (E-dur; trzecia część Koncertu e-moll) — prawie wszystkie reprezentują zasadniczo typ A B A B A. Jedyny wyjątek stanowi op. 1, które ma formę A B A C B A i nie da się sprowadzić do typu tamtych rond, gdyż jego część C (Dolce legato, w Des-dur) jest zbyt samodzielna i rozwinięta, aby ją za podrzędną uważać można. We wszystkich tych rondach każda część zespolona jest z następną mniej lub więcej rozwiniętym łącznikiem. Co do planu tonalnego, dadzą się one podzielić na trzy grupy. Pierwszą stanowi samo tylko Rondo c-moll, w którym tonacje refrenów i kupletów dają schemat następujący (małe litery oznaczają tonację mollową, wielkie — durową): c — E — c — Des — Des — c[2]). Druga grupa obejmuje op. 14 i 73,

---

[1]) Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Dział I, t. I, zeszyt 3. Praca ta zainicjowała badania nad tym działem twórczości Chopina.

[2]) Na uwagę zasługuje zestawienie tonacyj c-moll i E-dur w pierwszych dwu częściach tego Ronda. Prof. Jachimecki (Fr. Chopin, Kraków, 1927, str. 131) uważa je słusznie za „zapowiedź samodzielności Chopina na polu harmonji i modulacyjności, jego uwolnienia się z krępujących jego inwencję prawideł klasycznych“. Ale równie śmiałe zestawienie tonacyj spotykamy w Rondach jeszcze tylko raz jeden, a mianowicie w Finale Sonaty h-moll, gdzie po refrenie w e-moll (zamiast w h-moll) następuje kuplet w Dis-dur (Es-dur), o czem niżej. W Rondzie Koncertu e-moll drugi refren wstępuje wprawdzie także w odległem Es-dur, ale jest to tylko chwilowa dywersja.

które mają tonację majorową jako główną, ale kuplety minorowe. Krakowiak przedstawia schemat następujący: F — d — F — g — F (nb. refren przybiera ostatnim razem formy szczątkowe). Rondo na dwa fortepiany zaś: C — a — C — e — (C). Do trzeciej grupy zaliczają się op. 5 ze schematem: F — B — F — C — F; op. 16: Es — As — Es — B — Es; op. 11/3: E — A — E — H — (E). W tych trzech rondach kuplety występują zatem, jak widzimy, naprzód w tonacji subdominanty, a potem w tonacji dominanty, przedstawiając w ten sposób typ najczęstszy w całej tej kategorji rond. Co się tyczy Ronda w Koncercie e-moll, należy jednak dodać, że drugi jego kuplet tylko zaczyna się w tonacji dominanty, ale kończy się w tonacji głównej. Drugą zaś jego indywidualną cechą jest opuszczenie ostatniego refrenu, tak że po drugim kuplecie następuje odrazu koda [3]). Właśnie z tego powodu kuplet ten powraca w ostatniej swej partji do tonacji głównej, zaokrąglając utwór tonalnie przed wejściem kody, która w przeciwnym razie nie byłaby tylko „dodatkiem" [4]). Przy tej sposobności zaznaczmy, że rondo c-moll wyróżnia się od innych, dotąd omówionych, także i brakiem samodzielnej, rozwiniętej kody.

Oto są pod względem struktury najwybitniejsze cechy utworów, które sam Chopin nazwał rondami.

Jeżeli przypatrzymy się bliżej ostatnim częściom kompozycyj Chopina w sonatowej formie cyklicznej zawartych, przekonamy się, że — poza pewnemi nieistotnemi odchyleniami w niektórych z nich — przedstawiają one pod względem konstrukcji zupełną analogję z owemi uwierzytelnionemi przez autora rondami. Z wyjątkiem trzeciej części Koncertu f-moll, wszystkie one noszą napis „finale".

Scharakteryzujmy pokrótce każde z nich, wyłączając odrazu z naszych rozważań Finale Sonaty b-moll, jako „unicum" pod każdym względem.

W Sonacie op. 4 ostatnia część ma dwa główne tematy; pierwszy z nich występuje trzy razy w c-moll, drugi zaś raz w g-moll (mollowa

---

[3]) Rondo op. 73 również nie ma trzeciego refrenu; zastępuje go jednak pierwsza część kody, osnuta na głównych motywach refrenu.

[4]) Rondo to ma jeszcze jedną osobliwość: oto jego drugie A nie wstępuje w tonacji właściwej, t. j. E-dur, ale w odległem Es-dur, co sprawia elektryzujący efekt, bo przygotowanem było wejście refrenu w E-dur, a zwrot niespodziany do Es-dur nastąpił przez enharmoniczną zamianę akordu h^7 (h — dis — fis — a = ces — es — fis — a, t. j. alterowany akord subdominantowy w Es-dur, a mianowicie mollowa subdominanta z podwyższoną prymą i podwyższoną „dodaną sekstą"). Dopiero po kilku taktach temat z właściwą Chopinowi zwinnością przechodzi do tonacji właściwej. Trochę podobny efekt osiąga Chopin w Rondo op. 73, gdzie w drugiem A partja główna szeroko rozwiniętego refrenu przy powrocie swoim nie pojawia się w C-dur, jak być normalnie powinno, ale w Es-dur, rozpoczynając już w ten sposób łącznik modulujący. To Es-dur wprowadzone jest w niezmiernie zręczny i efektowny sposób przez akord, który w pierwszym refrenie jest przygodny tylko (takt 32), a tutaj interpretowany jest jako akord dominantowo-septymowy (b^7).

D), a raz w f-moll (subdominanta), zatem: c — g — c — f — c. Niema wstępu, jest koda. Poszczególne części połączone są długiemi przejściami modulującemi.

Finale Sonaty h-moll: Wstęp A B A B A Koda. Temat A za pierwszym i trzecim razem w h-moll, za drugim w e-moll; B raz w H-dur, drugi raz w Es (Dis)-dur. Brak łączników między A i B.

Finale Tria op. 8: A B A B A Koda; A w g-moll, B w d-moll (mollowa D) i c-moll (S). Łączniki. Brak wstępu.

Ten sam schemat konstatujemy w Finale Sonaty wiolonczelowej, z tą różnicą, że B występuje *naprzód* w c-moll, a potem w d-moll, zatem naodwrót jak w Trio.

Powyższe zestawienia pozwalają nam stwierdzić, że finały w op. 4, 8, 58 i 65 mają konstrukcję zupełnie analogiczną do Rond op. 5, 14, 16, 73 i 11/3 (co do tego ostatniego — zastrzeżenie j. w.). Wszystkie mają po dwa tematy, łączone dłuższemi „przejściami". Jedyny wyjątek stanowi tu Sonata h-moll, w której kuplet następuje bezpośrednio po refrenie, co się spotyka w bardzo wielu rondach, ale nie w innych rondach chopinowskich. Finale Sonaty h-moll stanowi wyjątek także i pod tym względem, że w nim refren raz występuje nie w tonacji głównej [5]). Poza tem należy jeszcze podnieść, że we wszystkich utworach, któremi się obecnie zajmujemy, drugi kuplet nigdy nie znajduje się w tonacji głównej (przeciwnie zatem aniżeli w formie sonatowej, gdzie drugi temat w repryzie pozostaje z reguły w tonacji głównej, względnie w równoimiennej durowej); w trzech wypadkach na cztery reprezentowane są w kupletach tonacje S i D albo D i S. Kody są wszędzie szeroko rozwinięte.

Najwięcej od typu ronda oddala się ostatnia część Koncertu f-moll, którą dotąd zostawiliśmy na uboczu. Jej bardzo szeroko rozprowadzona partja, następująca po pierwszym kuplecie, a operująca wciąż motywami tego kupletu, ma charakter przeróbki sonatowej. Z powodu wiel-

---

[5]) Nietrudno podać przyczynę tego odstępstwa od reguły, świadczącego o niezależności Chopina od „krępujących inwencję prawideł klasycznych". Po pierwszym refrenie w h-moll, i pierwszym kuplecie w H-dur Chopin nie chciał powtarzać refrenu znowu w h-moll, aby nie pozostawać ciągle w kręgu tak bliskich sobie tonacyj. Stąd transpozycja refrenu do tonacji subdominanty. Drugi kuplet następuje w Dis (Es)-dur. Ze stanowiska planu tonalnego jest tu ten sam stosunek, jaki w Rondzie c-moll wytwarza ukazanie się kupletu w E-dur (p. w.), gdyż Es-dur : h-moll = E-dur : c-moll. W Finale Sonaty h-moll śmiałość jest tem większa, że—jak już była mowa—drugi refren znajduje się nie w tonacji głównej, ale w tonacji subdominanty. Wskutek tego następują po sobie tonacje jeszcze bardziej odległe, e-moll i Es-dur. Nadto, z powodu wspomnianego braku przejścia tonacje te łączą się bezpośrednio ze sobą w modulacji nagłej, — zupełnie takiej samej, jaką omówiliśmy powyżej w Rondzie Koncertu e-moll (zamiana h^7 na alterowaną S); por. też wejście pierwszego kupletu w mającym formę ronda Mazurku op. 56/1.

kich jej rozmiarów i z powodu wspomnianego wyzyskania motywów kupletu, Chopin po drugiem A nie powtarza już tematu B, ale bardzo zręcznie wplata tylko jego remiscencję w refrenie. Co za tem idzie, trzecie A odpaść musiało także (widzieliśmy zresztą, że i w Rondzie Koncertu e-moll Chopin skreślił refren końcowy), zatem forma sprowadza się do schematu: A — łącznik — B — łącznik (przeróbka) — A — Koda. Mimo to należy uważać ten finał za rondo, a nie można w nim dopatrzyć się formy sonatowej. Rozmiary obu tematów głównych, zakończenie refrenu kadencją doskonałą, długie łączniki, wszystko to jest typowo „rondowe". W gruncie rzeczy jest też ostatnia część Koncertu f-moll, co do konstrukcji swej, zmodyfikowaną tylko repliką Ronda z Koncertu op. 11.

Zatem omówione finały chopinowskie mają, i w myśli kompozytora i w jej realizacji, zasadniczo formę ronda, tak jak op. 5, 14, 16 i t. d. Pewne odstępstwa od normalnej formy ronda wogóle lub ronda chopinowskiego w szczególności nie mają znaczenia istotnego. Nie mają go też i dalsze różnice, jakie między obu kategorjami rond Chopina, tutaj ze sobą porównywanych, stwierdzić możemy, a któremi teraz zająć się nam wypada.

Przedewszystkiem ronda-finały mają mniejsze rozmiary od rond innych. Tłumaczy to się oczywiście tem, że ronda, tworzące oddzielną całość dla siebie, mogą i nawet powinny szerzej być rozwinięte i większą mieć wagę czysto „materjalną", aniżeli końcowe części całego cyklu. Ale i tu widzimy, że ostatnia część Koncertu f-moll jest bardzo obszerna, tak jak i Rondo w Koncercie e-moll, na co wpływa współudział orkiestry i względy na proporcje całego dzieła.

W związku może z podobnemi względami stoi fakt, że o ile wśród rond samoistnych każde ma krótszy lub dłuższy wstęp[6]), albo nawet szeroką introdukcję, — wśród rond-finałów jedno tylko Finale Sonaty h-moll opatrzone jest wstępem (oprócz nazwanego Rondem op. 11/3).

Uwagi godnem jest, że z sześciu nominalnych rond jedno tylko ma tonację minorową jako zasadniczą, i to właśnie op. 1, które — jak to widzieliśmy — stanowi wogóle osobną grupę dla siebie. Nadto wszystkie te utwory mają przepisany takt 2/4, oczywiście z wyjątkiem Ronda Mazurowego. Ronda „anonimowe"[7]) zaś, mają bez wyjątku tonację mollową jako główną; a reprezentowane są w nich różne rodzaje taktu (w op. 4 i 65: 𝄵; w op. 8: 2/4; w op. 21: 3/4; w op. 58: 6/8).

---

[6]) W Rondeau à la Mazur pierwsze cztery takty należy uważać także za wstęp. Chrzanowski, l. c., str. 34, zdaje się zaliczać je do tematu.

[7]) Można je nazwać anonimowemi, bo napis „Finale" utworu bliżej nie określa ani co do formy ani co do charakteru.

Te różnice między obu grupami są drugorzędne i nieistotne. Można z nich chyba ten tylko wniosek wyciągnąć, że we wcześniejszej epoce swej twórczości (op. 73 też do niej należy), Chopin zdawał się uważać za typowy dla ronda takt dwućwierciowy, podczas gdy później był swobodniejszy w tym względzie.

Do wybitniejszych rezultatów dochodzimy, badając *charakter* utworów. Rondo z natury swej jest zwykle kompozycją o nastroju pogodnym, beztroskim, o charakterze wesołym, lekkim, figlarnym, nawet swawolnym. Przesuwające się w niem przygodnie cienie melancholji rzadko przyciemniają ten zasadniczy charakter. W tym rodzaju i w tym tonie utrzymane są wszystkie utwory Chopina, noszące nazwę ronda. Z rondami anonimowemi sprawa przedstawia się nieco inaczej.

Nie można tego jeszcze powiedzieć o Finale Tria. Mimo mollowej tonacji charakter jego jest zupełnie „rondowy". Oba jego tematy są nawet pokrewne z odpowiedniemi tematami w op. 14: refren finału nie ma wprawdzie równie wybitnego charakteru krakowiaka jak refren w op. 14, ale ma zdecydowane rytmy tego tańca [8]); kuplety zaś w obu tych utworach utrzymane są w tonie ludowej muzyki ukraińskiej [9]).

Ostatnia część Koncertu f-moll w ogólnym swoim wyglądzie stanowi znakomite „pendant" do Ronda Koncertu e-moll. Różnica jest tylko w tem, że tam mamy rytmy krakowiaka, a tu mazurowe. Przypomnijmy jednak, że w finale Koncertu f-moll stwierdziliśmy pewne elementy formy sonatowej.

Finale Sonaty h-moll jest w formie swej wybitnem, zdecydowanem rondem. Co więcej, jest to nawet najdoskonalsze i pod każdym względem najwyżej stojące rondo chopinowskie [10]), nietylko jako utwór muzyczny pełen przepięknych i oryginalnych pomysłów, ale i jako rondo o świetnej fakturze.

Wszelako przez swoje ponure zabarwienie, przez namiętne i patetyczne rysy różni się ono bardzo, w charakterze swoim, od wszystkich innych rond Chopina.

W odniesieniu do finałów Sonaty c-moll i Sonaty wiolonczelowej stwierdzić trzeba, że tematy ich nadają się raczej do ujęcia w ramy formy sonatowej.

W ostatniej części Sonaty op. 4 oba tematy są zbyt ciężkie i poważne, jak na Rondo. Nadto w utworze tym łączniki, bardzo szerokie rozmia-

---

[8]) Z drugiej strony prof. Jachimecki (l. c., str. 145) wskazuje na podobieństwo tego tematu z refrenem w Rondzie Koncertu e-moll, który jest także krakowiakiem.

[9]) Wobec tego, że wstęp do op. 14 ma rytmy mazurowe, znajdujemy w tym utworze połączenie elementów trzech różnych folklorystycznych typów.

[10]) Znalazło ono łaskę nawet w oczach tak surowego dla Chopina sędziego, jakim jest V. d'Indy, p. Kwartalnik Muzyczny, zesz. 1, str. 66—67.

rami, przybierają charakter przeróbek wskutek nader ożywionej modulacji i „przerabiania“ tematów. Ale odnosi się to do *wszystkich* ustępów, zawartych między poszczególnemi tematami: te, które następują po refrenie, operują motywami refrenu, w tych, które następują po kupletach, znajdujemy motywy kupletów. Ponadto, między odpowiedniemi partjami zachodzi ścisła zależność, odpowiadają one sobie, z tą różnicą, że późniejsze wprowadzają pewne modyfikacje w poprzednich, jako to inne modulacje, rozszerzenia, skrócenia, zastępowanie pewnych ustępów nowemi. Opracowanie tematów odbywa się w nich zresztą w zakresie bardzo skromnym [11]). Ustępy, w których je konstatować można, toną wśród innych z własnym materjałem tematycznym. Prawdziwe przeróbki sonatowe wyglądają u Chopina inaczej, o czem łatwo przekonać się można, przypatrzywszy się „rozwinięciu tematycznemu“ w pierwszej części tejże Sonaty c-moll [12]).

Z powyższych uwag wynika, że robota tematyczna zastosowana została w tem Finale przy ścisłem zachowaniu formy ronda A B A B A, którą już stwierdziliśmy w niem powyżej. Niemniej jednak wskutek natury tematów i sposobu rozwinięcia łączników ten finał ma więcej *charakter* sonatowo skonstruowanego utworu [13]).

Również i Finale Sonaty wiolonczelowej ma punkty styczne z formą sonatową. Luźna budowa tematu głównego i brak jego odgraniczenia od łącznika, prowadzącego do tematu drugiego, zbyt wielka samodzielność i indywidualność łącznika następnego (po temacie drugim), które z niego czynią jakby osobny trzeci, „dopełniający“ temat, sprawiają, że cała partja aż do powrotu refrenu wygląda raczej na ekspozycję sonatową, aniżeli na początek ronda. Może na takie ukształtowanie wpłynęła wspomniana już mało „rondowa“ natura obu głównych tematów.

---

[11]) W Rondach z autentyczną nazwą znajdują się ustępy, o wiele intensywniej opracowujące tematy, por. np. oba ustępy, przygotowujące powrót refrenów w op. 5.

[12]) Zaznaczmy też, że najobszerniejszy z ustępów między poszczególnemi tematami jest ten, który następuje po drugiem A, nie zaś ten, który je poprzedza.

[13]) Przeciw przyjęciu sonatowej *formy* w tem Finale (p. Kwart. Muz., zesz. 2, str. 154) przemawiają, oprócz już podanych argumentów, jeszcze i względy następujące: we wszystkich utworach, zawartych w formie sonatowej (3 Sonaty fortepianowe, Sonata wiolonczelowa, Trio; nie biorę pod uwagę Koncertów i Allegro de Concert, op. 46, jako przedstawiających modyfikacje formy sonatowej) Chopin zaznacza repetycję ekspozycji i umieszcza drugi temat w repryzie stale w tonacji głównej lub równoimiennej durowej (o ile temat ten nie miał jednej z tych tonacyj już w ekspozycji). W Finale Sonaty c-moll repetycji niema, a temat drugi pojawia się za drugim razem w tonacji subdominanty, jak to z reguły bywa w rondzie chopinowskiem, o ile za pierwszym razem ten temat występuje — jak i tutaj — w tonacji dominanty. Jeżeli jeszcze zważy się, że temat główny przedstawia zwartą całość (okres 16-taktowy z kadencją doskonałą na końcu) i że powtarza się przed kodą, to nie powinna pozostawać żadna wątpliwość co do formy tego Finale.

Reasumując powyższe uwagi, stwierdzić musimy, że, jakkolwiek niektóre finały Chopina nie mają czystego charakteru ronda i zawierają pewne elementy sonatowe, to jednak żadne z nich nie przedstawia formy mieszanej; przeciwnie, wszystkie mają zdecydowaną formę ronda. Nasuwa się wszakże pytanie, czy różnice, jakie skonstatowaliśmy między rondami „anonimowemi", a rondami, które Chopin jako takie określił, nie spowodowały go właśnie do wstrzymania się od nadania utworom pierwszej kategorji nazwy ronda. Nie jest może wykluczonem, że Chopin ze względu na podniesione okoliczności miał rzeczywiście pewne skrupuły i dlatego wolał ograniczać się do ogólnego tytułu „Finale". Ale o wiele prawdopodobniejszem jest, że Chopin nazwę ronda zachowywał zasadniczo tylko dla tych utworów, które jako ronda stanowią całość dla siebie. Natomiast tam, gdzie rondo nie występuje samoistnie, lecz stanowi ostatnią część cyklu, Chopin nazywał je Finale. Jak już widzieliśmy, zasadnicza różnica między temi dwoma rodzajami rond chopinowskich polega jedynie na tem, że ronda samostojące mają większe rozmiary. Stąd zapewne pochodzi, że Finałom Koncertów, jako szczególnie rozwiniętym końcowym rondom cyklu, Chopin przyznawał także nazwę ronda. Jeżeli w Koncercie f-moll z nadania tej nazwy ostatecznie zrezygnował, to wpłynąć mogły na to szczególne okoliczności. Widzieliśmy, że w ostatniej części Koncertu f-moll forma ronda jest wybitnie zmodyfikowana. Dlatego może wydawać się prawdopodobnem, że Chopin miał wątpliwości względem nazwania tego utworu rondem. Wszelako godnem jest uwagi, że ta część Koncertu op. 21 w czasach jego powstania i pierwszych produkcyj stale była nazywana „Rondo", nietylko na programach i w sprawozdaniach recenzentów, ale nawet i w listach Chopina [14]). Czy Chopin zmienił przed wydaniem pierwotną formę tego ronda (jak wiadomo, między wykończeniem tego utworu, a jego publikacją upłynęło sporo czasu), czy też tylko zdecydował się później na odebranie mu tytułu—to pozostanie zapewne zawsze kwestją nierozwiązaną. W każdym razie warto podkreślić, że jest to jedyne Finale chopinowskie, które oprócz przepisanego tempa nie otrzymało żadnego napisu.

* * *

Powyższe wywody i analizy pozwalają wyciągnąć jeszcze pewne wnioski. Przedewszystkiem wynika z nich, że Chopin za najodpowiedniejszą formę dla ostatniej części sonaty uważał rondo. W siedmiu jego dziełach o cyklicznej formie sonatowej (trzy Sonaty fortepianowe, Sonata wiolonczelowa, Trio, dwa Koncerty) tylko jedno (Sonata b-moll) odstępuje od tej widocznie przyjętej przez Chopina zasady.

---

[14]) Por. Hoesick, „Chopin". Warszawa 1927, I 206 nast.

Następnie, twierdzenie, że Chopin wyrzekł się ronda jako formy mniej mu odpowiadającej wcześnie i bezpowrotnie (p. Chrzanowski, l. c., str. 34) może być słusznem conajwyżej tylko w odniesieniu do ronda jako formy samoistnej, ale nie do ronda wogóle, skoro jeszcze w op. 58 i nawet w ostatnim, wydanym przez Chopina utworze, op. 65, znajdujemy ronda, z których pierwsze jest nawet najdoskonalszem jego rondem wogóle. Jeżeli w późniejszej epoce twórczości Chopin zaniechał ronda jako formy niezależnej, to zapewne dlatego, że w formie tej zbyt łatwo przewagę zyskiwał pierwiastek wirtuozowski. W sztuce zaś Chopina od chwili jej pełnego rozkwitu na taką przewagę miejsca nie było i być nie mogło: na to stanęła ona zbyt wysoko. Sztuka ta, szukając nowych dróg dla urzeczywistnienia swych ideałów, nowych form dla wyrażenia swej treści, znalazła je w zręcznem i oryginalnem łączeniu elementów form różnych; i rondo też wyzyskanem zostało w tym celu. Mam tu na myśli przedewszystkiem Ballady i Scherza.

Wreszcie, postawienie pięciu rondowych finałów obok sześciu oficjalnie rondami nazwanych utworów Chopina umożliwia nam dokładniejsze — bo na obfitszym materjale porównawczym oparte — sprecyzowanie cech dla ronda chopinowskiego szczególnie charakterystycznych. A więc jako typowe rondo chopinowskie można określić takie, które, trzymając się schematu A B A B A, ma dwa tematy, z których drugi występuje raz w tonacji subdominanty, a raz w tonacji dominanty (porządek tych tonacyj nie jest stały: w dwóch rondach mamy D — S, a w czterech S — D). Poszczególne tematy łączone są przejściami modulującemi, przeważnie szeroko rozwiniętemi. Z wyjątkiem obu rond mazurowych (op. 5 i finał w op. 21) wszystkie mają takt dwudzielny. Powrót refrenu jest zawsze bardzo starannie, pomysłowo i zręcznie przygotowany. Łączniki przynoszą z reguły nowe motywy, ale łączniki drugiej połowy ronda są przeważnie powtórzeniem odpowiednich łączników pierwszej połowy, oczywiście z modyfikacjami, warjantami i warjacjami, bez których Chopin wogóle nic nigdy nie powtarza [15]). Również refreny i kuplety ulegają często mniejszym lub większym zmianom przy powrocie swoim. W szczególności ostatni refren jest zwykle skrócony w porównaniu z poprzedniemi. W rondach z orkiestrą, t. j. w obu Koncertach i op. 14, z powodu obszernych rozmiarów poszczególnych części ostatni refren zupełnie odpada, albo jest tylko zaznaczony [16]).

---

[15]) Na specjalną uwagę zasługuje drugi refren w Finale Sonaty wiolonczelowej z imitacjami (kanon w oktawie).

[16]) Na jakich przykładach wzorowany jest typ chopinowskiego ronda — kwestja ta pozostaje jeszcze do zbadania. Chociaż często wymienia się poprzedników Chopina w tej dziedzinie kompozycji i mówi o ich wpływie, to jednak do dziś wpływ ten bliżej określony ani *ad oculos* wykazany nie został.

Z tego, że w rondach Chopina możemy skonstatować pewien właściwy im typ, nie wynika wcale, jakoby Chopin trzymał go się niewolniczo. Przeciwnie; jak widzieliśmy w ciągu tych rozważań, prawie każde z nich ma jakieś indywidualne, czasem zupełnie oryginalne cechy w swej konstrukcji, nie mówiąc o innych rysach, które je wyróżniają. Aby się trzymać szablonu — na to organizacja twórcza Chopina była zbyt bogata i zbyt wykwintna.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

NOWE CHOPINIANA

1. *Fr. Chopin: Mazurek as-dur* (la bémol majeur), publié par Marie Mirska. Gebethner i Wolff, Warszawa.

W tej wspaniałej i potężnej pieśni, jaką jest twórczość Chopina, mazurki są jakby refrenem, powtarzającym się w mnóstwie warjantów i wciąż odnawiającej się formie. W istocie, Chopin tworzył mazurki w ciągu całej swej działalności kompozytorskiej. Dwa jego pierwsze wydane drukiem utwory tego rodzaju ukazały się w tym samym roku, w którym Chopin wystąpił po raz pierwszy na szerszą widownię jako kompozytor, publikując swe op. 1. Jedno z ostatnich przedśmiertnych opusów jego, to także zbiór mazurków: wyszedł on z pod prasy w r. 1847, który zamyka listę utworów ogłoszonych przez samego Chopina. A ostatnia jego kompozycja, to znowu mazurek, ten mianowicie, który, napisany na łożu śmierci, wydrukowany został wśród utworów pośmiertnych. Z tego stanowiska rozpatrywana, twórczość Chopina przedstawia się jakby jedno wielkie „Rondeau à la Mazur".

W tych warunkach łatwo zrozumiałym jest fakt, że mazurki tworzą najliczniejszą grupę wśród kompozycyj chopinowskich. Jeśli do mazurków, zawartych w zbiorowych wydaniach dzieł Chopina, włączymy mazurek z Poloneza op. 44 i kilka pieśni, które mają motywy i rytmy mazurowe — otrzymamy pokaźną cyfrę 60 z górą utworów. Liczba ta nie jest jednak definitywną. Od czasu do czasu pojawiają się jeszcze nieznane mazurki Chopina. W r. 1904 wydano taki utwór z manuskryptów w posiadaniu rodziny Elsnera, a inny mazurek ukazał się w 2-gim zeszycie „Lamusa" z r. 1909.

Przed kilku miesiącami zaś pani Marja *Mirska* wydała nowy Mazurek, który uszedł dotąd uwagi wielbicieli Chopina i badaczy jego twórczości. Przedmowa do tego wydania, jak również notatka zamieszczona w warszawskich „Wiadomościach Literackich" z dn. 30.XI.1930, przynoszą bliższe szczegóły dokonanego odkrycia. Autograf utworu, w formie starannego czystopisu, opatrzonego podpisem Chopina i datą Paryż 1834, znajduje się w muzycznym albumie Marji Szymanowskiej, przechowywanym w Muzeum Ad. Mickiewicza w Paryżu.

Jako datowany w 1834 r., Mazurek ten należy prawdopodobnie do epoki, w której powstały Mazurki op. 17 (wyd. w maju 1834) i op. 24 (wyd. w listopadzie 1835)[1]). Wszystkie one są więcej rozwinięte od nowo wydanego, który pod względem konstrukcji przedstawia się bardzo prosto: wstęp (4 takty), część **a** (okres 16-taktowy, powstający przez powtórzenie 8-taktowego zdania z odmiennem zakończeniem), część **b** (8 t.), powtórzenie

[1]) Powiadam „prawdopodobnie", bo oczywiście nie jest zasadniczo wykluczoną możliwość, że Mazurek przepisany w 1834 r. został skomponowany wcześniej. Ale zauważyć należy, że żadne kryterja wewnętrzne nie zmuszają nas do wcześniejszego datowania tego utworu.

części **a**, koda (8 t.), zakończenie czy postludjum (5 wzgl. 6 taktów, analogicznych do wstępu). We wspomnianych dwóch zbiorach Mazurków najbliższy naszemu co do formy jest op. 24 Nr. 3, który ma też tę samą tonację *As-dur* i bardzo podobne w charakterze zakończenie, ale nie ma wstępu.

Co się tyczy materjału motywicznego, p. Mirska w cytowanym powyżej artykule wskazała na pokrewieństwo wstępu Mazurka ze wstępem Walca op. 64 nr. 1, sekwencji części **a** w Mazurku z progresją w drugiej części Mazurka op. 67 nr. 2, i części **b** z t. 17 nast. w Mazurku op. 30 nr. 2. Możnaby jeszcze podnieść, że takty 7 — 8 części **a** są niemal identyczne z t. 5 — 6 drugiej części Mazurka op. 7 nr. 3. Koda Mazurka z albumu Szymanowskiej jest pokrewną z kodą Mazurka op. 59 nr. 2, która w podobny sposób — i w tej samej tonacji *As-dur* — mienia wielką i małą nonę (t. 16 od końca i nast.). Taką zamianę dur na moll wprowadza Chopin dość często, nieraz z żartobliwem, humorystycznem zabarwieniem (Preludjum *D-dur*). Spotykamy ją n. p. także w kodzie Walca *Es-dur* op. 18. Ostatnie takty Mazurka mają wiele punktów stycznych z zakończeniem Walca op, 64 nr. 3 (*As-dur*!), Mazurka op. 63 nr. 1 (gdzie nawet motyw t. 8-go i nast. od końca jest pokrewny z głównym motywem naszego Mazurka) i wspomnianego już Mazurka op. 24 nr. 3.

Tak tedy nieznany dotąd Mazurek przedstawia się przy bliższem rozpatrzeniu jakby mozajka złożona z motywów i ustępów już znanych (co oczywiście nie oznacza, że nie stanowi on zaokrąglonej w sobie, logicznie rozwijającej się całości). Może ta okoliczność spowodowała Fontanę do wyłączenia tego utworu z grona tych, które wydał po śmierci Chopina. Inaczej ten ostracyzm dość trudno wytłumaczyć sobie, gdyż mało prawdopodobnem mi się wydaje, aby ten Mazuzek był nieznany Fontanie lub żeby był uszedł jego uwadze,—a z drugiej strony, co do wartości swojej wytrzymać on może porównanie z niejednym mazurkiem z op. 67 i 68. Co więcej: nawet między wydanemi przez samego Chopina mazurkami niektóre, taki n. p. op. 7 nr. 5, przedstawiają się skromniej i mniej interesująco od naszego. Rzecz prosta, że z celniejszymi przedstawicielami tego rodzaju u Chopina (nie mówiąc o najwspanialszych) nowoodkryty równać się nie może. Brak mu wybitniejszych rysów, nie odznacza się szczególną pomysłowością ani w samym materjale tematycznym ani w jego opracowaniu. Ale ma wiele świeżości, wdzięku i tego „je ne sais quoi“, które taki urok nadaje wszystkiemu, co Chopin napisał. I możnaby spytać, czy wiele jest mazurków—poza chopinowskiemi—któreby przy takiej ekonomji środków miały większą od niego wartość, jako mazurki i jako muzyka wogóle.

Mazurek wydany został z pietyzmem i starannością. Wydawczyni opatrzyła tekst muzyczny dodanemi znakami dynamicznemi i agogicznemi, ujętemi w nawias do odróżnienia od znaków oryginalnych. Oznaczenie tempa początkowego przez *Poco meno mosso*, jako zawierające określenie relatywne, nie jest odpowiednie. W 2-im, 3-im i 4-ym takcie wstępu dodała wydawczyni kasowniki, których brak w oryginale. Dość zbyteczne są kasowniki przy tonie *g* w t. 4-ym części **a**, zwłaszcza w basie, który w takcie poprzednim nie zawiera tonu *ges;* ale konsekwentnie należało je było dodać i w t. 12-stym. Zamiast dodanego znaku przy tonie *b* w t. 5-ym części **a**, wskazanem było raczej przydać w nawiasie bemol przy tonie *des* w alcie dla bezpieczeństwa, gdyż niejeden wykonawca będzie skłonny w tem miejscu uderzać ton *d*, podobnie jak i w melodji t. 2-go tej części. Zupełnie nie potrzebnie dodane są bemole w t. 7, 14 i 15 cząści **a**. W jej ostatnim zaś takcie przed kodą ton *as* melodji otrzymał w druku wartość półnuty; z autografu wynika, że Chopin chciał mieć tutaj ćwierciową nutę i pauzę na ostatniej części taktu.

W formie drukowanej część **a** na początku Mazurka ujęta jest w znaki powtarzania. Nie odpowiada to intencjom Chopina. Znak umieszczony w t. 20-stym autografu trudno interpretować jako znak repetycji: ażeby mieć takie znaczenie, musiałby on stać na końcu taktu, a nie w środku. Tak jak go Chopin postawił, oznacza on widocznie „Fine“, dokąd — według jego wskazówki — ma być powtórzona część **a** po części środkowej, przechodząc

następnie do kody poprzez zaznaczony w autografie na początku 5-ej linji akord uzupełniający dany takt. Przeciw powtórzeniu części a na początku utworu przemawia także ten wzgląd, że część ta jest dość monotonna: dwutaktowy motyw powtarza się w niej trzy razy w sekwencji,[2]) która w drugiej połowie tego ustępu w całości znowu się powtarza (coprawda z zastosowaniem techniki warjacyjnej). Repetycja tego tematu jest tem mniej wskazana, że część **b** jest bardzo krótka, a część **a** zaraz po niej powraca[3]). Ale wobec dość szybkiego tempa, w jakiem utwór powinien być wykonany, niema obawy, aby powtórzenie pierwszej jego części było zbyt nużące; nadaje mu zaś ono większej wagi i pokaźniejszych rozmiarów przy wykonaniu. O to też zapewne wydawczyni chodziło.

Na uwagę zasługuje frazowanie zaznaczone w autografie. Łuki jakie Chopin umieścił nad nutami melodji, dzielą ją przeważnie na motywy i frazy odbitkowe. Kwestja przedtaktu w Mazurkach Chopina wymaga jeszcze bliższego zbadania; nie jest ona tak prosta, za jaką się ją czasem uważa i podaje. W rozpatrywaniu jej zaś nie można przejść do porządku dziennego nad frazowaniem zaznaczonem przez samego Chopina i zawartem w wydaniach, o ile są wiernem powtórzeniem oryginalnych rękopisów.

Szata zewnętrzna opublikowanego przez panią Mirską Mazurka przedstawia się bardzo dodatnio. Na okładce widnieje reprodukcja znanego szkicu Delacroix do portretu Chopina, na wewnętrznej zaś jej stronie umieszczona została reprodukcja autografu nowoodkrytego Mazurka [4])

2) *Leopold Binental: Chopin.* W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki. Warszawa. Nakł. Drukarni Wł. Łazarskiego. 1930. 8°. 24+63 str. druku i 110 reprodukcyj.

Piękną książkę ofiarował p. *L. Binental* wielbicielom Chopina w 120-stą rocznicę urodzin Mistrza. Sto dziesięć świetnie wykonanych, częściowo barwnych reprodukcyj chopinowskich dokumentów i pamiątek, z których przeważna część, przechowywana w zbiorach prywatnych, udostępniona została w ten sposób ogółowi po raz pierwszy. Te zaś ilustracje, które przynoszą znane już z dawniejszych reprodukcyj, objekty, przedstawiają je nam zawsze z jakiejś nowej, nieznanej dotąd, a interesującej, i szczęśliwie uwydatnionej strony.

Na wybór przedmiotów reprodukowanych wpłynęła w pierwszym rzędzie zasada wyzyskania wyłącznie tylko pamiątek, znajdujących się w kraju. Wskutek tego założenia dzieło przybrało bardzo miły dla nas charakter, gdyż życie Chopina ukazane zostało z najbliższej nam strony. Poza tem, ponieważ książka — nawet w tej formie, jaką obecnie posiada (a należy spodziewać się, że dokonanem zostanie jej wydanie francuskie) — znajdzie się

---

[2]) Ze stanowiska harmonji rzecz biorąc, wzór tej progresji jest jednotaktowy.

[3]) Chopin każe najczęściej powtarzać pierwszą część mazurka (przyczem repetycja może być albo zaznaczona tylko albo wypisana *in extenso).* Jest wszakże uwagi godnem, że jeśli pierwszy temat mazurka składa się z motywów powtarzanych bez większego urozmaicenia, Chopin go nie repetuje, aby uniknąć monotonji (np. w Mazurkach op. 6 № 4 i op. 7 № 4). Z drugiej strony warto podnieść, że Chopin w razie repetycji części pierwszej mazurka przepisuje zwykle i powtórzenie jego części drugiej dla utrzymania równowagi i należytych proporcyj.

[4]) M. Mirska zasłużyła się również wydobyciem z zapomnienia pierwopisu Mazurka op. 6 № 2, przechowywanego, jak i przez nią wydany Mazurek As-dur, w Muzeum Ad. Mickiewicza w Paryżu. Reprodukcja tego interesującego szkicu, umieszczona przez panią Mirską wraz z krótkim komentarzem w „Tygodniku ilustrowanym" z 31. I. 1931, wskazuje, że Chopin rzucił go na papier, mając ustalony już w głowie utwór niemal we wszystkich jego szczegółach. W rzeczy samej, w porównaniu ze znaną nam definitywną formą Mazurka, pierwopis przedstawia się jakby jego stenograficzne zapisanie. Podobny charakter mają szkice Chopina omówione w „Księdze pamiątkowej ku czci Prof. D-ra Ad. Chybińskiego (Kraków 1930), p. zwłaszcza uwagi na str. 101—102. Facsimile „Tygodnika Ilustr." zawiera jeszcze kilka luźnie zanotowanych motywów; wyprowadzać z nich jakiekolwiek wnioski co do „metody tworzenia" Chopina byłoby przedsięwzięciem zbyt śmiałem.

z pewnością w ręku cudzoziemców, wielbicieli Chopina, dobrze jest, że stawi im przed oczy bogactwo relikwji chopinowskich w kraju, dowodząc jak liczne, ścisłe i stałe węzły łączyły Fryderyka z ojczyzną, i jaki kult otacza w niej jego pamięć.

Z drugiej jednak strony, oparcie wydawnictwa na powyżej określonej zasadzie sprawiło, że ucierpiała na niem do pewnego stopnia naukowa jego wartość. Sięgnięcie do zbiorów zagranicznych byłoby umożliwiło podanie jeszcze większej ilości nieznanych lub bardzo mało znanych pamiątek chopinowskich. Nadto byłoby mogło dostarczyć cenniejszego materjału muzykologom. Odnosi się to zwłaszcza do autografów kompozycyj Chopina. Poza dwiema Etjudami z op. 25, reprodukowane w pracy p. Binentala rękopisy muzyczne dałyby się zastąpić cenniejszemi i jeszcze bardziej interesującemi. Mam tu tu na myśli zwłaszcza Nokturn cis-moll, obejmujący trzy reprodukcje (28—30), a znany już z bardzo dobrej reprodukcji w „Albumie" wydanym przez K. Parnasową, pieśń „Poseł" (repr. 34), która również znajduje się w tym Albumie, i „Życzenie", wielokrotnie już reprodukowane. W dodatku, wszystkie prawie rękopisy muzyczne zawarte w książce p. Binentala, pochodzą z lat 1829—1830 i 1835—1836. Zestawienie wzorów chopinowskiej notacji z różnych epok dałoby lepszy obraz ewolucji tej notacji, mogąc nawet ewentualnie służyć jako środek pomocniczy w ustalaniu metodą porównawczą, przynajmniej w przybliżeniu, niedatowanych autografów Chopina. W listach cały okres 1836—1845 nie jest reprezentowany.

Stosunkowo wiele miejsca zajmują reprodukcje listów pisanych do Chopina przez znakomitych przedstawicieli świata artystycznego. Listy te nietylko przedstawiają wartość i zajmują nas jako autografy, ale nadto świadczą wymownie o ożywionych i bliskich stosunkach, jakie Chopina łączyły z najwybitniejszymi artystami jego epoki i o sympatji i szacunku, jakim go oni otaczali. Brak jednak odczuwać się daje uwzględnienia w odpowiedniej mierze koła prawdziwych *przyjaciół* Chopina, tych kilku Polaków z którymi jedynie — jak to trafnie p. Binental podniósł (str. 15 i 17) — Fryderyk utrzymywał prawdziwie zażyłe i serdeczne stosunki. Jeśli ich autografy mniejby nas interesowały, to jednak radzibyśmy widzieć ich podobizny, tem bardziej, że są one prawie zupełnie nieznane. W biografjach chopinowskich spotykamy portrety Meyerbeerów, Bellinich, Paganinich, Hillerów, i t. p., a tak bliskich sercu Chopina i tak mu oddanych „Jasiów, Jalków, Julków" nigdy nie mamy możności oglądać. P. Binental miał znakomitą sposobność uzupełnienia tej luki. Nie wątpię, że portrety i fotografje Matuszyńskiego, Woyciechowskiego, Fontany, Grzymały, dałyby się znaleźć [5]). A choćby pochodziły nawet z czasów późniejszych, zawsze jednak nie przestaną interesować wielbicieli Chopina. Podobizna Konstancji Gładkowskiej nawet z epoki po rozstaniu się z nią Chopina pochodząca, byłaby również bardzo mile widziana. Szkoda też, że książka nie zawiera portretu Miss Stirling, jednej z najsympatyczniejszych postaci kobiecych, związanych z życiem Chopina, a zupełnie dotąd pomijanej w ilustracjach prac polskich o Chopinie, co jest tem większą krzywdą dla jej pamięci, że — jak wiadomo — dzięki ofiarnemu pośrednictwu Miss Stirling cenne pamiątki chopinowskie dostały się do Polski po śmierci Mistrza.

Było też może wskazanem jako ostatnią reprodukcję umieścić tablicę pamiątkową w Kościele św. Krzyża, gdzie złożono serce Chopina. Zaokrągliłaby ona naszą wędrówkę „od kolebki do grobu" wielkiego syna Ojczyzny.

Komentarz, zawarty w przypisach p Binentala dokonany jest dokładnie i bardzo starannie. Przy listach wszakże pożądanem byłoby bliższe podanie źródłowych prac i zbiorów, w których każdy z nich był już ogłoszony. Dotkliwie odczuwać się daje brak dokładnego spisu reprodukcyj. Znalezienie poszczególnych „ilustracyj", gdy się ich szuka według sumarycznego spisu na str. 202, nie jest rzeczą łatwą.

---

[5]) Fotografja Grzymały znajdowała się na Powsz. Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929 r.

Wstęp zawiera mniej więcej rekapitulację dzisiejszych zapatrywań na charakter i twórczość Chopina. Uwagi p. Binentala o „programowości“ muzyki Chopina spotkały się wprawdzie z pewną opozycją (p. „Muzyka“ z 20 stycznia b. r.). Niemniej jednak są one odbiciem ustalonych już i nieraz sformułowanych poglądów [6]. Trafną obronę tychże umieścił p. L. Binental w „Muzyce“ z 20 lutego b. r. [7]).

Najcenniejszą nowością, jaką nam przynosi praca p. L. Binentala, jest nieznany dotąd list Chopina (repr. 89—91; przedruk na str. 183 — 187). Pisany do rodziny dn. 8 czerwca 1847, wypełnia częściowo dotkliwą lukę w korespondencji Chopina z tej przełomowej właśnie epoki jego życia. Zajmuje się szeroko sprawą małżeństwa Solange, córki George Sand, stanowi on wraz z listami wysłanemi do rodziny w końcu 1847 i z początkiem 1848 r., jakoteż z listami pisanemi do Solange Clésinger, pierwszorzędny materjał dla poznania okoliczności, które zadecydowały o zmianie stosunku Chopina do G. Sand, i atmosfery, w jakiej ta zmiana się dokonała. W liście z 8.VI nie można jeszcze wyczuć urazy do „Pani S.“: Chopin wyraża się o niej w powściągliwych, jak zwykle, ale ciepłych słowach, choć jej polityki matrymonialnej zupełnie nie pochwala. Długi ten list należy do najciekawszych i najcenniejszych, jakie się w korespondencji Chopina zachowały.

Wzorowy jest sposób, w jaki p. Binental podaje tekst listów w druku. Jest on zresztą zastosowaniem zasad, jakie zasłużony autor głosi w tej mierze na str. 142: „Wierna kopja tekstu listów i dokumentów wydaje mi się być szczególnie ważką w zastosowaniu do autografów Chopina: listów Chopina prawie wcale nie znamy w ich oryginalnej pisowni (zrzadka tylko odnajdziemy reprodukcję jakiegoś listu w polskiej, lub obcej pracy, poświęconej Chopinowi), a nadto dużo tych listów, które ukazywały się w druku (w pismach i monografiach) nosi na sobie piętno wyraźnej samowoli w stosunku do autora... Mam wrażenie, że ścisłe zachowanie: układu zdania chopinowskiego, znaków przestankowych nawet błędów ortograficznych, może się stać dla uważnego i wrażliwego czytelnika zwierciadłem, w którem dostrzeże pewne właściwości natury Chopina, — nerwowej, pełnej fantazji i niespodzianek, odrębnej, pomysłowej“. Bardzo to są słuszne uwagi, i należy mieć nadzieję, że najbliższe wydanie polskie listów Chopina będzie dokonane według tych zasad.

Zyskaliśmy zatem w książce p. L. Binentala pracę cenną, zajmującą i bardzo miłą. Jako pierwszy tego rodzaju „życiorys w obrazach“ zajmuje on w literaturze chopinowskiej miejsce odrębne, i zapewne długo jeszcze zajmować je będzie samotnie. Można było przeprowadzić zadanie w inny sposób. Można było np. mieć przedewszystkiem naukowe cele na oku, albo starać się o bardziej kompletne zobrazowanie życia Chopina. Jednakże taka jaką jest, książka p. Binentala przedstawia pierwszorzędne zalety i wielką wartość, zwłaszcza „pretium affectionis“. Nikt komu pamięć Chopina, a szczególnie Polaka - Chopina, jest drogą, książki tej bez wzruszenia przeglądać nie będzie.

Genewa, 3 marca 1931 r.

---

[6]) Por. n. p. D-ra H. Opieńskiego „Chopin jako twórca“, Warszawa, wyd. M. Arcta, str. 5 — 9, albo prof. Jachimeckiego „Chopin“ (Kraków 1927), str. 56; p. też Kwartalnik Muzyczny, zesz. 3, str. 263 (uwagi w związku z „tłumaczeniem“ Warjacyj op. 2 i cytat z listu Chopina, który i p. Binental przytacza dla podobnych celów).

[7]) Wszelako wyrażenie „Chopin rozwiązywał przedewszystkiem problematy muzyczne“ nie wydaje mi się dość ostrożnem sformułowaniem prawdziwej samej w sobie zasady, której autor broni. Nasuwać ono może przypuszczenie jakoby miało oznaczać, że muzyka chopinowska jest jakąś wyższą matematyką dźwiękową albo czczym i pustym konglomeratem samych tylko pięknych form muzycznych, zajmująco skombinowanych brzmień i misternie rozwijających się linij. Nieporozumienie tego rodzaju może rzeczywiście sprowadzić zarzut „odbóstwiania sztuki Chopina“.

Michał Kondracki (Warszawa)

MUZYKA LUDOWA JAKO MATERJAŁ DLA TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ

Różny może być stosunek kompozytora do muzyki ludowej jako materjału, z którego może czerpać.

Jeden rodzaj przedstawia stosunek bezkrytyczny, t. j., gdy kompozytor zapożycza z folkloru gotowe melodje, opracowując je jedynie z pomocą „odpowiednich" środków muzycznych i oprawiając je w harmoniczne, kontrapunktyczne lub instrumentalno-kolorystyczne ramy i dekoracje, pozostawiając jednak sam temat bez zasadniczych zmian. Rodzaj ten możnaby nazwać komponowaniem na dany temat, względnie do danego tematu.

Inny rodzaj przedstawia stosunek krytyczny kompozytora do melodyj ludowych. Kompozytor wykorzystuje tylko ideę, charakterystyczny zwrot (harmoniczny), akcent rytmiczny lub ogólny pomysł muzyczny, stylizując jednak ten materjał po swojemu, przetapiając go w sobie, czerpiąc z niego swe własne myśli i tematy, stające się częścią integralną twórczego natchnienia, zainspirowanego ludowym wzorem, który się zupełnie zatraca, służąc tylko jako pretekst do wysnucia jak najdalej idących własnych kombinacyj muzycznych.

Wypadek ten możnaby określić jako „indywidualizowanie" lub „przekomponowywanie" odniesionych pod wpływem muzyki ludowej wrażeń. Kompozytor odnajduje w niej pokrewne swej indywidualności i usposobieniu cechy i bliskie swej naturze pierwiastki i rozwija je we właściwy sobie sposób. Od tych sposobów zależy postać, w którą ubiera on swoje dzieło. Stąd też powstają różnice w ujęciu ludowości u dwóch różnych pod względem charakteru, choć do tej samej rasy należących kompozytorów.

Gdy jeden podkreśla pierwiastki liryczne, sentymentalne lub kontemplacyjne (przykładem tego dla rosyjskiej muzyki są n. p. Glinka, Rimskij-Korsakow, Borodin), to inny kładzie nacisk na stronę rubasznie kolorystyczną i obcesowo-rytmiczną, o ujęciu bardziej wyrafinowanem i oryginalnem (Strawinskij). To, co uderza jednego twórcę w muzyce swego ludu, może ujść uwadze drugiego, który wyczuwa i podkreśla inne cechy charakterystyczne ze swojego punktu widzenia zaobserwowane (n. p. „Bolero" Ravela i „Tricorno" Manuela de Falla).

Również jeden i ten sam kompozytor może w swej twórczości zająć różne — dzięki ewolucji — stanowisko wobec ludowej muzyki, zarówno w szeregu poszczególnych dzieł, jak nawet jednej i tej samej kompozycji.

W miarę kształtowania swego stylu i dojrzewania swej indywidualności i środków technicznych, twórca zmienia swój sposób wypowiadania się w stosunku do poprzednio nagromadzonego w sobie materjału. Inaczej przedstawia, coraz bardziej indywidualnie, słyszaną przez siebie ludowość, oddala się nierzadko od niej, wysnuwając zupełnie nowe, bardziej jeszcze własne pomysły twórcze, będące niejako wynikiem przepuszczenia przez pryzmat jego jaźni, w genezie swej jednak niezmiennie oparte na prymitywach ludowych. W ten sposób może powstać kompozycja o stylu ludowym, zupełnie jednak odrębna i indywidualna, zarówno pod względem koncepcji formy i treści, jak i sposobów zrealizowania tego dzieła, biorąca jednak folklor za punkt wyjścia, w tej lub owej formie, w najszerszem jego znaczeniu, folklor, który możemy nazwać indywidualnym wynikiem procesu twórczego.

Co uderza przy studjowaniu arcydzieł do tego rodzaju należących, to sposób, w jaki został zrealizowany całokształt kompozycji na folklorze opartej.

Zauważyć się daje jeden ważny warunek trafnego ujęcia stylizacji materjału ludowego, mianowicie pokrewny jemu charakter i rodzaj metod muzycznych, któremi autor operował przy opracowaniu swych tematów, ich „oprawianie" i rozwijanie. Stylizacja ta odpowiada charakterowi muzyki, całokształtowi warunków harmonicznych i rytmicznych, oraz ludowej atmosferze muzycznej danego utworu. Częstokroć te szczegóły właśnie w opracowaniu zapożyczonych tematów nadają wybitnie indywidualne piętno całej kompozycji, której praca konstrukcyjna nacechowana jest zrozumieniem i wczuciem się w rdzenne cechy charakteru narodu.

Dla sprecyzowania przykładów zatrzymujemy się na kilku najbardziej pod tym względem charakterystycznych kompozycjach, opartych na folklorze i użytkujących tematykę ludową w sensie najszerszym.

„Petruszka" *Strawińskiego* jest brutalnym a prawdziwym wytworem rosyjskiego ducha, ujętym w karby wykwintnego europejskiego metier, o rozlanym zarówno w głównych zarysach jak i najdrobniejszych szczegółach kontrapunktycznych, ornamentacyjnych i tematycznych wybitnie zaakcentowanym nacjonaliźmie. Wszystko, co w tej kompozycji jest zawarte, od rzeczy głównych do pobocznych, od sposobu wypowiedzenia się do instrumentacji, nacechowane jest rasą i przynależnością narodową kompozytora. Autor czerpał pełną dłonią swe natchnienie z bogactw folkloru i dał świetny wzór niezwykle udanego, trafnego a nawskroś indywidualnego ujęcia stylizacji tematyki ludowej

i komponowania opartego na jej podstawach[1]). Znane autorowi z dzieciństwa wiejskie śpiewy, świąteczne, jarmaczne i t. p. zostały włączone jako integralna całość inwencji osobistej, przyczem kompozytor otoczył je odpowiedniemi rytmicznemi rysunkami, doskonale podkreślającemi szeroki i nieokiełzany charakter pieśni, dał uderzająco trafną ich instrumentację i obok tego umieścił sceny hałasów jarmacznych, okrzyków tłumu, atrakcyj ludowych i t. p., stawiając w ten sposób pierwiastki naturalistyczne obok sztucznych, dekoracyjnych i opisowych, autentyczne lub zapożyczone obok skomponowanych, liryczno-groteskowe obok satyrycznych, ludowy humor obok ludowej grozy i strachu. Całość kompozycji jest przytem utrzymana na wysoko artystycznie śmiałym i kompletnie nowym poziomie, przy jednoczesnej prostocie stylu, zbliżonym do natury, swobodzie środków wyrazu i wypowiadania się i artystycznego ujęcia tematów, co wszystko w zupełności odpowiada ogólnemu charakterowi utworu.

Przy porównaniu późniejszego „Święta wiosny“ i jeszcze późniejszego „Wesela” z „Petruszką”, rzuca się w oczy ewolucja autora w kierunku wyodrębnienia stylu, zupełnego poniechania i nieużywania melodyj zapożyczonych z ludowej muzyki, ani nawet komponowania w tym kierunku, lecz zupełnego indywidualizowania ludowości, służącej tylko za punkt wyjścia do wysnucia najśmielszych pomysłów kompozytorskich. „Święto wiosny”, utwór oparty na legendach pogańskich dawnych Słowian u plemion, zamieszkujących dzisiejszą Rosję, ma pewne podłoże mistyki i zabobonów. W części pierwszej, zwanej „Pocałunkiem ziemi”, wyszukane współbrzmienia instrumentów drewnianych (fagoty, rożek angielski, klarnety, oboje) przy współdziale podziemnego tętna gran cassa'y i kotłów, wytwarzają atmosferę, posmak sił naturalnych w ziemi i ukrytej potęgi w jej jądrach zawartej. Część druga, „Wielka ofiara”, utrzymana jest w nastoju uroczystym, jakby proroczym; elementy naturalistyczne przebijają z żywiołową siłą, wytworzoną brzmieniem ułożonych w stosunku zmiejszonej sekundy instrumentów dętych drewnianych. Poszczególne fragmenty taneczne, jak rytmiczny pogański taniec I części (kwintet smyczkowy, akcentowany waltorniami), "pląsy tajemnicze młodzieńców”, „wiosenny korowód dziewcząt”, wreszcie „oddawanie czci wybranej”, posiadają nieporównaną siłę wyrazu i barwę autentycznych scen z życia pogańskiego

[1]) Strawiński wbrew temu twierdzi wprawdzie w podjętej z tej okazji polemice, że nic wogóle z folkloru nie zapożyczał, lecz jedynie tworzył sam, jak mu natchnienie dyktowało, niezaprzeczalnym jednak i za siebie świadczącym jest fakt przynależności poważnej liczby tematów „Petruszki“ do najbardziej znanych i śpiewanych pieśni wielkorosyjskich.

folkloru. — „Wesele” jest syntezą duszy chłopskiej, doli i niedoli chłopa. Podzielone na trzy części, z których pierwsza dotyczy przeżyć pana młodego: pożegnania z rodzicami i otrzymania od nich błogosławieństwa, druga zaś opisuje przygotowania panny młodej do ślubu, (rozpleciny, wianek), wreszcie część trzecia—sama uroczystość ślubna— daje w całości uderzający obraz epokowej sceny z życia ludu, coś jakby epopeję chłopską. Po wyzyskaniu surowego folkloru w swych poprzednich kompozycjach daje Strawiński w dalszych swych ewolucjach odrębny zupełnie punkt patrzenia na muzykę swego ludu i jego ducha. Nie jest to już lud „autentyczny”, lecz widziany przez Strawińskiego w danej fazie jego rozwoju. Ponieważ jednak wyrósł z folkloru i wcielił w siebie różnorodne jego pierwiastki, przeto „ludowy język” stał się cechą indywidualną jego twórczości, zostając następnie międzynarodowym stylem muzycznym jako wynik skosmopolityzowania najbardziej nacjonalistycznych prądów.

Podobne stanowisko w stosunku do węgierskiej pieśni ludowej zajął w swych kompozycjach *Bèla Bartòk*. W początkowym młodzieńczym okresie nacjonalistycznym bierze on za punkt wyjścia pieśń węgierską XIX wieku, którą urabia z domieszką barbaro-„azjatyckiego” wyrafinowania technicznego. Przebija w jego dziełach wielowiekowe oblicze pogańskich Węgier, z ich dzikiemi, demonicznemi, zarazem groteskowemi i zgorzkniałemi sentymentami i instynktami i rytmicznemi odrębnościami. W dalszym swym rozwoju przechodzi ewolucję w kierunku wyzyskania mistycznych sił folkloru węgierskiego przy jednoczesnem zbliżaniu się w swej pisowni do neoklasycyzmu. Wreszcie w obecnem stadjum swego rozwoju wydaje się zrywać ze stylem narodowym, abstrahując materjał ludowy od swej indywidualności, aż do zupełnego jego zdematerjalizowania. W pogoni za sztuką własną tworzy muzykę oderwaną i bezosobistą. Jest jego wielką zasługą, że oczyścił muzykę ludową węgierską z naleciałości nieraz zupełnie obcych, fałszywych, jak n. p. „cygańszczyzny”, którą kultywował Liszt, lub z innych wpływów na równinę węgierską zaniesionych. Przeprowadził Béla Bártók bardzo wyczerpujące studja nad źródłami muzyki swego kraju i w rezultacie tych poszukiwań powstał jego nowy zupełnie styl i kierunek na muzyce kościelnej XI wieku oparty, wyrosła nowa narodowa muzyka węgierska przez *S. Kodaly'ego* i *Harsany'ego* reprezentowana.

Podobną rolę w stosunku do muzyki hiszpańskiej odgrywają *Manuel de Falla* i *Maurycy Ravel*. W „Nocach w ogrodach hiszpańskich”, w „Tricorno” i w „Miłości czarodziejskiej” dał *de Falla* wzory kompozycji o zakroju prawie klasycznym co do stylu czysto narodowym, przepojone duchem ludowej hiszpańskiej muzyki zarówno w doborze

tematów, jak i ich opracowaniu, w charakterystycznych technicznych zwrotach, rytmach i harmonjach. Pokrewne im ujęcie rdzennych pierwiastków, choć w sposób o wiele bardziej indywidualny, widzę w „Iberji" *Debussy'ego* i w „Bolero" *Ravela.* Bogactwo folkloru hiszpańskiego, żar i potęga rytmiczna, namiętna linja melodyjna, posłużyły za skarbnicę najoryginalniejszych i najwyszukańszych pomysłów muzycznych, odrębnie jednak potraktowanych. (Dziewięciokrotny powrót tego samego tanecznego tematu w „Bolero" Ravela, tematu ujętego za każdym razem w inną szatę instrumentalną i rytmiczną, i wzrastające wskutek tego napięcie muzyczne odpowiada rozegraniu się ludowych muzykantów i ilustruje rosnący zapał tancerzy). Również *Villa-Lobos* „przetapia" w swój indywidualny sposób i tłumaczy na europejski język symfoniczny muzykę murzyńską, z całkowitem jednak zachowaniem autentycznych „barbarzyńskich" akcentów.

Ale kapitalnym przekładem pieśni ludowych na arcydzieła języka fortepianowego są przedewszystkiem mazurki *Chopina* autentyczne perły z Kujaw, w kunsztownej oprawie i artystycznej redakcji, a w naszych czasach są nim, w swem indywidualnem ujęciu tematyki i rytmiki Podhala, mazurki i „Harnasie" *K. Szymanowskiego.* Drugi kwartet tego twórcy może służyć za przykład inkarnacji materji ludowej w indywidualną twórczość kompozytorską przez wchłonięcie i zaasymilowanie i następnie wyemancypowanie stylu i inwencji.

* * *

We wszystkich tych dorywczo przytoczonych przykładach autorom przyświecała gwiazda umiłowania piękna ludowego i zrozumienia rdzennych cech jemu charakterystycznych. W tych warunkach, komponowanie nawet fragmentów odrębnych, zupełnie nienapotykanych w danym folklorze, zbliżonych jednak do niego pod względem pokrewieństwa stylu, jest częstokroć o wiele bardziej szczęśliwe i pożądane, aniżeli martwe operowanie autentycznemi melodjami jako bezdusznemi i bezbarwnemi kontrapunktami lub poprostu komponowanie mechaniczne, z zastosowaniem oderwanego rzemiosła lub też banalizowanie za pomocą konwencjonalnej harmonji. Nie może być nic gorszego od „opracowań harmonicznych", „układów", „przeróbek" melodyj ludowych. Wielki błąd popełniają ci, którzy się zabierają do „harmonizowania" ludowych pieśni bez wczucia się w rodzaj i charakter tej specyficznej harmonji, którąby im towarzyszyć powinna. Najlepiejby zrobili, nie zabierając się wogóle do tej bezowocnej pracy „polituorowania" muzycznego, które może dać w rezultacie tylko wyroby fałszywe i tandetne, szkodliwą miksturę, gwałcącą naturalne bogactwa ludowe.

Ludowa muzyka, ludowe melodje często a nawet przeważnie nie znają żadnego podkładu harmonicznego, są wolne od przesądów konwencjonalnych, ponieważ ich twórcom (nieznanym) i wykonawcom była i jest obcą wszelka steoretypowa harmonja i jakiś utarty system tonalny. Zważmy, że melodje ludowe niejednokrotnie przechodzą z pokolenia na pokolenie w tej samej formie i postaci, w jakiej je lud dziś jeszcze konserwuje. Trzeba więc zabierać się do tej delikatnej i niezwykle subtelnej materji z całą ostrożnością i odpowiedniem duchowem przygotowaniem i nastawieniem.

Nie wyobrażam sobie pracy nad napisaniem kompozycji w stylu ludowym (ogólno-polskim czy regjonalnie-polskim, góralskim czy kurpiowskim i t. p.) bez bliższego poznania literatury krajowej, obyczajów i zwyczajów, historji, etnografji, piękna przyrody, warunków bytu i t. d., gdyż suma tych czynników i wiadomości ułatwi dopiero dostęp do materjałów i ich najtrafniejszego ujęcia. Trzeba także pobytu dłuższego i nieskrępowanego wśród danego ludu, aby się dać przeniknąć atmosferą, upodobaniami i sposobem życia tegoż ludu. Tylko bowiem przy zadośćuczynieniu tym wymaganiom i przy istnieniu faktycznego talentu może powstać dzieło sztuki, prawdziwie i trafnie, choćby najbardziej indywidualnie oddające wrażenia z muzyki danego kraju, nawet w postaci zupełnie samodzielnej, „abstrakcyjnej“ kompozycji.

Wykluczam absolutnie możliwość komponowania na podstawie oderwanego studjowania zapisanych tematów ludowych, bez słyszenia sposobu ich wykonania przez ludowych grajków, ze wszystkiemi charakterystycznemi akcesorjami towarzyszącemi niezbędnie tym produkcjom, jak okrzyki, przeciągania, akcenty, nawet detonowania, dalej poszczególne tempa, burczenie i huczenie basów i t. p.[2]) Częstokroć te właśnie szczegóły dają najbogatsze i najobfitsze pomysły kompozytorowi, który je następnie umiejętnie zużytkowuje i rozwija w swych utworach. Weźmy dla przykładu choćby śpiew górali lub ich swoisty sposób grania na skrzypcach. Jest coś nieuchwytnego a naiwnego w tych produkcjach, coś hardego i młodzieńczego, co jedynie „czarodziejska“ a wprawna ręka kompozytora potrafi zakląć i oddać w artystycznie-uczony sposób w dziele sztuki. Ileż takiej poezji i innych niewyczerpanych skarbów muzycznych zawierają ludowe „koncerty“! I jak wiele bogatego materjału dla twórczości kompozytorskiej może dostarczyć niejedna pieśń weselna, niejeden obrzęd, taniec lub kolenda, ile nastrojów bogatych i tematów najcenniejszych! Najważniejszym tylko

---

[2]) Wolę już w takim wypadku fonograf i skrupulatnie nagraną płytę, niż nic nie mówiącą notację.

warunkiem dla pomyślności zrealizowania kompozycji opartej na folklorze jest stopień sumienności pracy wraz z sumą odpowiednich kwalifikacyj i umiejętności, wczucia się w materjał, aby z niego wykrzesać jaknajwięcej iskier twórczego płomienia. Jak należy ten materjał ująć, w jakiej go przedstawić formie, które i jakie środki techniczne zastosować do jego najlepszego przedstawienia, — to zależy oczywiście od rodzaju tematu, okoliczności i warunków, w jakich powstaje dane dzieło. To musi być pozostawione całkowicie do wyboru i szczęśliwej decyzji kompozytora — i jego intuicji. Ale o jednem musi on pamiętać: aby nie dodawać szczudeł tam, gdzie obuć należy buty z cholewami i aby zamiast szczerego wina nie podawać ciepłej wody z cukrem. Prawdy należy szukać przeważnie najbliżej, choć nie za blisko. (Powtarzamy: użycie melodyj ludowych na surowo nie może być uznane za komponowanie).

Jest rzeczą oczywistą, że najzupełniej nie wszystko, co należy do muzyki ludowej, nadaje się do zużytkowania do celów kompozytorskich. Istnieją w muzyce ludowej każdego narodu składniki znajdujące się na zupełnie niskim i niedość zadawalniającym poziomie i na niedoskonałym stopniu.

Nie trzeba zapominać, że produkcje ludowe cechuje naogół prymitywna naiwność, nieskomplikowanie, które pokrywa nierzadko niedołęstwo inwencji i ubóstwo, a nawet i nicość treści. Brak kompletny walorów muzycznych w wielu pieśniach ludowych jest zrozumiałym wobec przeciętnie ograniczonej, często nawet nisko stojącej muzykalności ludu, dającego wyraz swym uczuciom, przeważnie bardzo prymitywnym i naiwnym, choć za to czystym i z pewnego punktu widzenia nie pozbawionym nieraz pewnej swoistej głębi.

Do zrealizowania problemu czerpania z bogactw tematów muzyki ludowej kompozytor musi się wznieść ponad muzyczny horyzont ludowy, odpowiedzieć kilku warunkom naraz i kilku zadaniom jednocześnie podołać. Pierwszem jest trafny wybór tematów i ich „dobór intelektualny“, t. j. wyłonienie tych, które potrafi najlepiej zużytkować i wykorzystać, które zatem nastręczają mu najciekawsze i najtrafniejsze pomysły kompozytorskie. Następnie umiejętne zastosowanie technicznych wiadomości kompozytorskich przy opracowaniu powziętych tematów ma dać w ręce kompozytora szanse osiągnięcia swego celu w postaci napisania wartościowego utworu opartego na ludowych tematach lub mniej albo więcej dalekiej „reminiscencji“ folkloru. Wtedy już zabiera głos rzemiosło kompozytorskie i intuicja dyktująca sposób, w jaki należy przetopić w sobie i przeżyć obrany materjał. Wytwarzanie „własnych tematów ludowych“ przez kompozytora jest przedsięwzięciem o tyle więcej ryzykownem, o ile mniej jest kompozytor

przesiąknięty wpływami muzyki ludowej swego kraju, mniej bliskim jej duszą, umysłem, sercem. Nierzadko pobyt na obczyźnie po zebraniu w pamięci (szczególnie z lat dziecinnych) muzyki swego ludu i uchronienia jej przed niwelującemi wpływami obcemi (do kraju rodzinnego przenikającemi) może dać rezultaty wspaniałe (Chopin, Strawińskij) — obok najsmutniejszych również. Faktem jednak jest, że niezawsze zbyt długie przebywanie w kraju, gdzie jest wiele sposobności do słyszenia rodzimej muzyki ludowej, banalizowanej przez trywialność życia, może stworzyć pomyślne warunki dla pracy kompozytorskiej. Nieraz powstaje potrzeba oderwania się, nawet zatęsknienia do swego kraju i swej ziemi, aby z oddali spojrzeć na swój „temat", bo ciągły... „mur", wznoszący się przed oczami, może nierzadko zasłonić szersze horyzonty. Wówczas zaś często „stare rzeczy" nabierają nowej barwy i nowego nieoczekiwanego znaczenia. Ocenia się wówczas głębokie walory skarbów ojczystych i goręcej się pragnie ich wyszukania i wydobycia... Wówczas — rozumie się — muzyka ludowa, jako najczystszy wyraz natury, prawie jej wytwór, staje się pierwszorzędnym materjałem, mogącym służyć za źródło dla twórczości kompozytorskiej różnych pokoleń cech plemiennych i charakterów, dając w ich ręce im jednym tylko znane, bo z pokrewnego im ludu pochodzące skarby bezcennych pomysłów, niewyczerpanych, i natchnień najczystszych, z łona ziemi rodzimej wydanych, umożliwiających im daleko idącą stylizację, nawet kosmopolityzację, międzynarodowe — rzec można — ujęcie rdzennych cech narodu. Pojmuje się odrębność tej muzyki i wyczuwa się lepiej sposoby ich oddania, ponieważ działa tu instynkt pokrewieństwa rasowego, plemiennego.

Nie musimy więc pisać stale i wyłącznie na „polskie tematy", ale tematyka nasza winna tchnąć polskością, nosić na sobie piętno polskie zarówno w inwencji, jak i sposobie opracowania myśli, rytmice, kontrapunkcie i t. d. Można wymagać, aby nasi kompozytorowie dawali nam utwory, w których ich narodowość przebija z całą siłą, narzuca się w sposób nieodparty i w których rasowe dane są wyzyskane w sposób najodpowiedniejszy.

Niech za przykład służy nam muzyka *Chopina,* tak nawskróś polska w każdym calu, że nawet pewne naleciałości nie zdołały tego piętna zatrzeć, a zakusy obcych w kierunku przywłaszczenia sobie Chopina rozbiły się właśnie dlatego, że w dziełach Chopina cechy polskości uwydatnione są manifestacyjnie, mimo że twórczość Chopina nietylko do nas należy, ale i do świata, do całej ludzkości.

Paryż, 30 listopada 1930.

Dr. Henryk Opieński (Morges)

NATURALIZM I EKSPRESJONIZM W MUZYCE XVI WIEKU

Przygodne objawy naturalizmu w sztuce muzycznej spotkać można w wielu okresach jej rozwoju; w XVI jednak wieku (podobnie zresztą jak w XIX) przybiera ów naturalizm cechy i formy tak zdecydowane i charakterystyczne, że zasługują na bliższe ich zbadanie i klasyfikację. Ekspresjonizm, który stosownie do zgodnej z Scheringiem uwagi Stefanji Łobaczewskiej [1]) nie powinien być uważanym za jakiś „historycznie czy metodycznie określony kierunek“ ponieważ jak twierdzi ona słusznie: „cała muzyka, jako sztuka wewnętrznego wyrazu jest sztuką ekspresjonistyczną par excellance", występuje przecież od czasu do czasu w ciągu dziejów muzycznej twórczości w formie tak silnie zaakcentowanej, że przybiera ona charakter estetycznego zjawiska o specjalnym wyrazie, który również wymaga szczegółowego rozpatrzenia.

Wstępem do analizy i klasyfikacji będzie poszukiwanie powodów i badanie podłoża na jakiem pojawiają się objawy naturalizmu i ekspresjonizmu, badanie i z tego względu interesujące, iż pojawienie się w XVI i w XIX wieku podobne cechy posiadających kierunków estetycznych było właśnie skutkiem analogicznej w obu epokach przyczynowości.

Wiadomo że kompozytorowie rozpoczynającego się XVI wieku opierali swą twórczość na konstrukcjoniźmie XV wieku, który po przygotowaniach i próbach trwających całe niemal średniowiecze ustalił się w formie imitacyjnej, cztero- lub pięciogłosowo kontrapunktowanego tenoru stanowiącego: cantus firmus. Konstrukcyjne znaczenie tej formy najlepiej charakteryzują słowa Johannes'a de Grocheo: „Tenor est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum; et eas regulat et eis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis. [2]) Ta forma, którą według dzisiejszej nomenklatury możemy zrównać z pojęciem „objektywnego konstrukcjonizmu“ stosowana była, jak wiadomo, na równi tak do religijnych jak do świeckich tekstów. Kiedy jej technika z końcem XV wieku należycie się udoskonaliła i rozpowszechniła, wtedy dopiero na jej terenie zaczął odgrywać coraz to ważniejszą rolę s e n s tekstów

---

[1]) por. Stefanja *Łobaczewska*: O ekspresjonizmie muzycznym (Księga pamiątkowa ku czci prof. Dr. A. Chybińskiego).

[2]) Joh. *de Grocheo*: Theoria (wyd. przez Johannesa *Wolfa*).

a więc podobnie jak w epoce romantyzmu XIX wieku pierwiastek poetyczno-literacki. Analogiczna rola, jaką odegrał wobec form klasycznych XVIII wieku Beethoven, przypadła w tym okresie *Josquinowi dés Prés.* Był on bowiem jednym z pierwszych, który wyłamał się z pod obowiązujących reguł kontrapunktowanego cantus firmus, interpretując je na swój sposób (na przykład w „Miserere“) lub wyzwalając się zupełnie i wprowadzając nieznane dotąd pomysły („Ave Maria“). [3])

Wpływ tekstów poetyckich na rozwój form muzycznych XVI wieku, który utrwala się i wzmacnia dzięki poparciu tak kościoła katolickiego (Sobór trydencki), jak (wcześniej jeszcze) protestantyzmu (chorał luterański) oraz dzięki tezom wygłaszanym przez poetów, był niczem innem jak wyrazem reakcji ekspresjonistycznej przeciwko objektywnemu konstrukcjonizmowi kontrapunktowanego tenoru. Stając się coraz silniejszym, wpływ ten doprowadził w końcu XVI wieku do stylu wokalno-deklamacyjnego, którego zasady ujął Caccini w przedmowie do swej „Nuove musiche“, a zrealizował najświetniej w „dramma per musica“ Monteverdi, stając się najświetniejszym przedstawicielem renesansowego ekspresjonizmu. Zależność muzyki od tekstu literackiego istniała zresztą już przed XVI wiekiem, a objawiała się między innemi w symbolice rysunku melodyjnego (ruch w górę lub w dół stosownie do słów: „ascendit”, „descendit” i t. p.); potem odnajdujemy ją nietylko w ilustrującej poszczególne tendencje tekstu frazie melodyjnej, ale również w samej konstrukcji formy. — Z chwilą bowiem kiedy pierwotnej formie motetu względnie madrygału zabrakło fundamentu, owego kośćca, jakim był cantus firmus, budowa kompozycji stała się uzależnioną od poszczególnych fraz literackiego tekstu; architektura muzyczna została podporządkowana względom literackim, czego dalszą konsekwencją stała się pewnego rodzaju programowość muzycznych utworów.

Pozatem chęć coraz bardziej skrupulatnego odmalowywania słów tekstu za pomocą odpowiednich motywów muzycznych stała się źródłem realizmu, który najjaskrawszy swój wyraz znalazł w naturaliźmie. Przejawy tej formy wyrazu stosowane oczywiście jedynie w muzyce świeckiej, spotykamy przedewszystkiem we Francji; u francuskich też

---

[3]) W „Miserere“ cantus firmus, powierzony piątemu głosowi (vagans), nie jest określonym motywem tylko szeregiem deklamowanych na jednym tonie deklamacji na wstępujących i zstępujących kolejno stopniach gamy. W „Ave Maria“ cantus firmus nie istnieje już, natomiast oryginalną nowością w konstrukcji tego motetu jest wstawienie w kanwę ściśle imitacyjnie traktowanej kompozycji, intermedjum w stylu akordowym o charakterze ludowej piosenki (ustęp „ave vera virginitas“).

poetów należy szukać źródła wpływów, które uformowały nowe poglądy estetyczno-muzyczne. Znajdujemy je u przedstawicieli tak zwanej Plejady, a w pierwszym rzędzie u jej wodza *P. Ronsarda*. Wielki ten poeta, który „aymoit a chanter et a ouyr chanter ses vers" [4]), który marzył o przywróceniu **liry**, jako instrumentu mającego swym akompanjamentem nadawać właściwy ton recytowanym poezjom [5]). Ronsard wypowiedział swoje credo estetyczne w opublikowanem w 1565 roku „Abbregé de l'Art poëtique françois". „Poezja" — według Ronsarda — zdała się być stworzoną dla muzyki"... „Poezja bez towarzyszenia instrumentów, pozbawiona wdzięku jednego lub więcej głosów nie może sprawiać przyjemności, podobnie jak gra instrumentalna nie ożywiona melodją nadobnego głosu" [6]).

Nie posiadamy, jak dotąd przynajmniej, bliższych wiadomości, któreby nam pozwoliły w sposób źródłowy udowodnić czy tego rodzaju wyobrażenia wygłaszane przez przedstawicieli literatury, uformowały w umysłach kompozytorów ideę naturalizmu; jest rzeczą więcej niż prawdopodobną że idea ta, równie jak inne jej pokrewne, wyłoniła się jako rezultat wspólnych dysput i rozmów na ten temat. Wiemy że dysputy takie były w zwyczaju i nawet pasjonowały ówczesny świat artystyczny i intelektualny oraz licznych dyletantów ze świata towarzyskiego i najwyższych jego sfer, od króla począwszy [7]). Dość że wyobrażenia te zostały uzmysłowione w szeregu kompozycyj, których znamiona odpowiadają najzupełniej naszemu pojęciu „stylu naturalistycznego".

Objawy naturalizmu XVI wieku można sklasyfikować w sposób następujący: 1. naśladowanie głosów różnych stworzeń, 2. naśladowanie brzmienia instrumentów, 3. naśladowanie okrzyków i wogóle głosów ludzkich, 4. odtwarzanie naturalnych zjawisk fonetycznych (echo). Wszystkie te objawy stosowane były oczywiście w zakresie muzyki

---

[4]) „lubił śpiewać i słuchać swe wiersze śpiewane" (*Binet*: La vie de Ronsard).

[5]) ...et feray encore revenir (si je puis) l'usage de la lyre, aujourdhui ressucitée en Italie Laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité..." („Ody", przedmowa do pierwszego wydania (1550)).

[6]) „Après... tu feras tes vers masculins et foeminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poesie soit née; car la Poësie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement aggreable, non plus que les instruments sans être animés de la mèlodie d'une plaisante voix"...

[7]) *A. D'Aubigné*: Histoire universelle. Pod datą 1576: „une assemblée que le Roy faisoit deux fois la semaine en son cabinet pour ouir les plus doctes hommes qu'il pouvoit, et mesmes quelques dames qui avoient estudié, sur un problème toujours proposé par celuy qui avoit le mieux fait à la dernière dispute".

wokalnej, z której dopiero przy pomocy transkrypcji (lutniowych, organowych, wirginałowych) przeniosły się do muzyki instrumentalnej. Znamionami które podkreślić należy, jest po pierwsze: usiłowanie jaknajwierniejszego zachowania cech rytmicznych i melodyjnych danego wzoru, a po drugie: powszechna nieomal zasada używania motywów naśladowniczych jako *elementu konstrukcyjnego* na równi z efektem malarskim, cecha, która w stylu naturalistycznym XIX wieku zjawia się stosunkowo rzadko.

Naśladowanie głosów stworzeń obracało się z natury rzeczy przeważnie w sferze odtwarzania śpiewu ptaków; ponieważ jednak tego rodzaju odtwórczy efekt był związany z potrzebą posiadania odpowiedniego tekstu, musiała, przy jego wyborze, istnieć współpraca poety z muzykiem obmyślająca z góry stosowne wzory „językowe". Najtypowszym przykładem naturalizmu we Francji w wieku XVI była twórczość Klemensa Jannequina (według Ronsarda ucznia Josquina dès Près), który styl ten doprowadził do szczytu w realistycznem naśladowaniu ptasich śpiewów w swej czterogłosowej fantazji: „Chant des oiseaux" (Śpiew ptaków). Tekst literacki tego utworu, o fabule dosyć nikłej (ptaki po porannem przebudzeniu wypędzają ze swego grona sowę), daje pretekst autorowi do użycia szeregu onomatopeicznych dźwięków, które służą za „literacki podkład" ptasich rozhoworów; np.: *ki, ki, ko, ki*; *tu, tu, tu, tu*; *fria, fria, fria*; *oi-ti, oi-ti, oi-ti*; *tia, tia*; *ki-bi, bi-fi, fi-tu, ri-ki, tar-tar, fro-fro, kri-kri* etc. „Język" sowy wyrażony jest przez jednostajnie rytmizowane sylaby: *hui, hui, hui*... — pozatem imitacje niektórych głosów posiadają tekst literacki, zastosowany do charakteru naśladowanego oryginału. I tak, motyw, w którym łatwo poznać odtworzenie skandowanego rytmicznie sygnału sikorki ukazuje się kolejno z tekstami: *„que dis tu?"* (bis) i *„qui l'aura?"* (bis), o wyraźnem a interesująco zaobserwowanym charakterze zapytania. Używanie tego motywu jako czynnika konstrukcyjnego (w imitacjach wzgl. kanonach) a więc przewijającego się kolejno przez wszystkie głosy (wskutek czego motyw sikorki śpiewanym jest również przez tenory i basy) odbiera oczywiście temu naśladownictwu cechę czysto *realistyczną*; świadczy to jednak właśnie na korzyść artystycznych ideałów kompozytora, szukającego w naśladownictwie natury nie celu efektu, lecz środka muzycznej konstrukcji. — Z pośród licznych mniejszego znaczenia francuskich autorów posługujących się stylem naturalistycznym, imitującym głosy ptaków nie można pominąć kompozytora Passereau i jego pełnej humoru i dowcipu czterogłosowej piosenki zaczynającej się od słów: „Il est bel et bon, commère, mon mari"; w piosence tej w pewnym momencie, alt i bas zaczynają imitować gdakanie kury i koguta z (onomatopeicznym tekstem: ko, ko, ko... kokodé) z realistycznie uchwyconą

rytmiką, akcentami i spadkami melopei kurzego gdakania [8]); imitacje te stanowią niejako podwójny pedał na tle którego sopran z tenorem wykonują pomysłowo spleciony kanon (do literackiego tekstu). Imitowanie ptasich śpiewów w wielogłosowych pieśniach i madrygałach rozpowszechnione było zresztą i poza Francją. W Niemczech Lorenz Lemlin w sześciogłosowej piosence do tekstu: „Der Gutzgauch auf dem Zaune sass" (tekst ten zachował się do dziś dnia w pieśni ludowej), korzysta ze sposobności aby wyzyskać „tercję" kukułki, którą na przemian odbierają sobie drugi i trzeci sopran (w innych głosach odzywa się ona przygodnie) i stanowiąc rodzaj ruchomej nuty pedałowej; ruch ten przyspiesza się ku końcowi i wytwarza strettę: goniący się o ćwierćnutę kanon.—Poza tym rzadkim wypadkiem w dostępnej mi literaturze niemieckiej, inny sporadyczny przykład naśladownictwa głosów zwierząt znalazłem w utworze, który jest widoczną imitacją z „Polowania" Jannequina i gdzie anonimowy autor wprowadza szczekanie gończych ogarów: *wuff, wuff, wuff.* — Rzadko też spotkać można naśladowniczy naturalizm u kompozytorów włoskich; stosuje go przecież w sposób bardzo interesujący Leon Leoni w madrygale: *„Dim mi Clori gentil..."*. Autor powierza tu rolę imitowania słowików dwom sopranom (solo) śpiewającym w kanonie pomysłową imitację z doskonale uchwyconym charakterem tekstu w rodzaju: *„e tu, tu, tu...* etc., *m'uccidi"* lub *„chio di d'amor"* lub wreszcie: *„chie, chie, chie... chie non ami..."*.

W zakresie imitacji głosów ludzkich i instrumentów najbardziej typowym, a w swej epoce, sądząc z licznych wydań i kronikarskich wiadomości, najulubieńszym typem naturalistycznej kompozycji była: *La Bataille*, programowy opis bitwy, kończący się zwycięstwem; tekst ten dawał okazję do najróżnorodniejszych pomysłów naśladowniczych: odtwarzania sygnałów trąb, warczenia bębnów, strzałów armatnich, rozkazów i okrzyków bojowych.—Najbardziej znanemi z licznych tego typu utworów są: „Bataille de Marignan" Klemensa Jannequina oraz „Battaglia" (ośmiogłosowa) Andrzeja Gabrielego. — Oprócz tych dwóch istniejących w nowoczesnych wydaniach [9]) „Bitew", wiemy z pozostałych rękopisów i transkrypcji że sam Jannequin zachęcony powodzeniem skomponował jeszcze trzy utwory podobnego typu: „La prise et réduction de Boulogne" zbiór z 1551 r., następnie w r. 1555-ym „Bataille de Metz"

---

[8]) Nie od rzeczy będzie tu nadmienić, że jeden z kompozytorów współczesnych, niedawno zmarły Herman Sutter (Szwajcar) użył w swej symfonji d-moll, jako motywu służącego za konstrukcyjny materjał ze Scherza (zbudowanego w formie Fugi) pomysłowe naśladownictwo kurzego gdakania w ściśle realistyczny sposób odtworzone.

[9]) „Bataille" Jannequina wydana została przez Experta oraz w wydaniu praktycznem przez H. Bordes'a (Edit. Schola Cantorum, Paris).

(klęska Karola V.), a w roku 1559-ym „Bataille de Renty“ [10]). Poza Francją oprócz wspomnianego już Gabrielego komponowali w tym samym duchu utwory: niderlandzki autor Matthias Herman („Bataille di Pavia“, zwana również ,,Bataglia italiana'', w 1544 r.), Niemcy: Christ. Demantius („Tympanum militare'', w 1607 r. opiewające zwycięstwo nad Turkami), Thomas Mausinus (w 1608-ym) ,,Bataille de Sievershausen''; Włoch: Orazio Vecchi (dziesięciogłosowa: ,,Bataglia'').

Dowodem olbrzymiej popularności i powodzenia tych naturalistycznych kompozycji są nietylko liczne ich wydania i jeszcze liczniejsze transkrypcje lutniowe, gitarowe i organowe, ale również zapiski kronikarskie podnoszące bezpośredność wrażeń jakie tego rodzaju muzyka wywoływała na słuchaczach. Dla przykładu zacytuję co pisze Noël du Fail w ,,Les contes et discours d'Eutrapel“ z 1585 roku: „Quand l'on chantoit la chanson de la guerre, faite par Janequin, devant ce grand Français (t.j. przed królem), pour la victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espee tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille'' [11]). Że miano upodobanie w tej muzyce i u nas, świadczy istnienie w Tabulaturze organowej *Jana z Lublina* (1540 r.) kilku transkrypcji owych ,,Bitew''. [12]) Fantazja kompozytorów wysilała się w tych utworach aby — do spółki oczywiście z autorem tekstu — odmalować w naturalistyczny sposób odgłosy bitwy. W ,,Bitwie pod Marignan'', którą jako najświetniejszy i najbardziej dzisiaj znany wzór weźmiemy przedewszystkiem pod uwagę, rozróżnić należy jako materjał konstrukcyjny motywy współczesnych popularnych żołnierskich piosenek oraz realistyczne imitacje trąb, bębnów

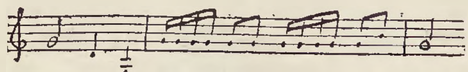
---

[10]) Porównaj J. Combarieu: Histoire de la Musique (La Renaissance).
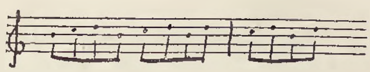
[11]) Cyt. przez Maurice Cauchie w przedmowie do wydania Trente chansons Janequina. (Paris 1928).

[12]) Por. A. Chybiński: Tabulatura Organowa Jana z Lublina („Kwartalnik Muzyczny“, 1912): fol. 15.V.16 r. „Bella italica 1544“ (sądząc z tytułu i daty prawdopodobnie utwór M. Hermanna), fol. 28 r. V. „Francigenum prima pars“. 28.V.29 r. „Secunda pars“ i znowu na stronnicach od 176 r do 181 v. „Bellum francigenum prima pars, Secunda pars, Tertia pars belli Francorum“. Transkrypcje *lutniowe* różnych bitew umieścili w swych Tabulaturach następujący kompozytorowie: Marco Antonio del Pifaro (1546) „Bataglia francese“ H. Newsidler (ed. 1544) „Batalia francese“ („Die heisst Signori“, jest to według L. De La Laurencie właściwie „Bataglia italiana“ Matiasa Verrecorensis), Rudolf Wyssenbach (1550) „La guerre“ (Jannequina), Fr. de Milano (1556) „Bataglia francese“, Waisselius (1573) „Battaglia“, G. C. Barbetta (1569) „Battaglia francese“ (w formie pass'e mezzo), Lud. Iselin (1575) „Battaglia de Pavia“, Bésard (1603) „La Bataille“.

i strzałów. I tak naprzykład motyw trąb, wzięty niewątpliwie żywcem z oryginalnego współczesnego sygnału:



występuje w trzygłosowym kanonie (alt, tenor, sopran); inny znowu sygnał „wirujący" jako ostinato w sopranie



jest tylko rodzajem akompanjamentu do trzygłosowo, miejscami polirytmicznie kontrapunktowanych, różnorodnych „okrzyków", których melodyjna monotonja okraszona jest bardzo urozmaiconą rytmiką i akcentami. Tekst sygnałów trąb zjawia się jako onomatopja: *„fere—lere—lan—fan"*, lub *„fari, rari, fari"*. Okrzykom bojowym i wogóle tekstom ilustrującym wrzawę wojenną poświęcił nieznany zresztą autor tekstu, sporo fantazji (*„pon, pon, pon*; *trique — traque, chipe — chape, cho, cho, cho (szo), pati — pata"* etc.); armatki polowe mruczą ponuro: *„vom, vom, vom"* W ośmiogłosowej kompozycji Gabrielego (znacznie późniejszej niż „la Bataille" Jannequina), noszącej tytuł: „Battaglia", więcej jest literackiego tekstu niż onomatopei, których autor używa jedynie do imitowania trąb, posługując się mniej więcej temi samemi, co francuski autor sylabami: *„fari, rari, raron"*, etc.; te motywy naśladownicze są u Gabrieli'ego niewątpliwie, również jak u Janequina, interesującym dokumentem ówczesnych wojskowych sygnałów.

W zakresie naśladowania naturalistycznego głosów ludzkich na pierwszy plan wysuwa się znowu utwór Jannequina: „Les cris de Paris". Tutaj tekst literacki miał swoje realne oparcie o autentyczne teksty „wywoływań" przekupniów paryskich wraz z równie autentycznymi motywami melodyjnymi; do dziś dnia różne rodzaje wędrownych przekupniów i rzemieślników (roznosiciele mleka, przekupnie jarzyn, szlifierze noży, golarze psów [sic!] i t. p.) mają w Paryżu swoje charakterystyczne „zawołania" o ściśle określonym melodyjnym typie (towarzyszy im czasem głos piszczałki). Dopóki też wrzaskliwe klaksony i hałas furgonów automobilowych nie zagłuszyły tej „żywej symfonji" przedpołudniowego życia ulic paryskich, te „cris de Paris" rozlegały się co rano na ulicach, sławnych zwłaszcza dzielnic stolicy Francji, [13])

[13]) Za przykładem niejako Jannequina tylko nie na chór lecz na wielką orkiestrę skomponował Gustaw Charpentier wstęp do III aktu swej opery „Luiza" na tle „Cris de Paris".

podobnie jak przed wiekami. Tak jak w swej „Bataille", Jannequin posługuje się w „Les cris de Paris" motywami branymi z realnego życia, stwarza z nich za pomocą kontrapunktycznych formuł konstrukcję o szerokiem rozpięciu. Wszechstronny Orlando Lasso, który z równą swobodą tworzył lekkie piosenki do francuskich, niemieckich[14]) i włoskich tekstów jak w surowym stylu utrzymane motety łacińskie, mało stosunkowo interesował się naturalizmem muzycznym. Ślady zastosowania tego stylu możemy przecież znaleść w czterogłosowej piosence: „Matona mia cara" (noszącej w niemieckich wydaniach dzisiejszych tytuł „Landsknechtsserenade"); refren powtarzający się za każdą strofką tej serenady, ma tu niewątpliwie naśladować przegrywkę instrumentalną (lutnie lub gitary) do słów: *„don, don, don, diri, diri, diri"* etc. Inny jednak ciekawy objaw naturalizmu u Orlanda należy zanotować w związku z jego ośmiogłosową kompozycją (do tekstu włoskiego) p. t.: *„O la, o che buon echo"*. Utrzymanie od początku do końca ścisłego kanonu pomiędzy dwoma czterogłosowemi grupami chóralnemi w celu wywołania imitacji echa jest tu nietylko interesującym przykładem muzycznego naturalizmu ale jednem z najwcześniejszych dokumentów stwierdzających w muzyce wokalnej XVI wieku wyraźną wskazówkę, aby stosować w wykonaniu efekt dynamiczny: „forte", „piano". Efekt ten pod nazwą „echa" zjawia się jak wiadomo w muzyce instrumentalnej w drugiej połowie XVI wieku.

Mówiąc o muzyce instrumentalnej należy zaznaczyć że muzyka ta (poza tańcami) szukała dopiero w ciągu XVI wieku swych form oryginalnych („Ricercare", „Fantasia") i że poza transkrypcjami kompozycji naturalistycznych samodzielnej formy naturalizmu nie znała zupełnie. Pewne efekty malarskie mające niezaprzeczony związek z naturalizmem spotkać można dopiero w orkiestrze oper Monteverdiego, jak np. znany efekt tremola instrumentów smyczkowych użyty dla odmalowania odgłosów walki w „Combatimento di Tancrede e Clorinda".

Współcześnie prawie z pojawieniem się efektów naturalistycznych, zaczęły kiełkować w muzyce wokalnej XVI wieku pierwsze próby

---

[14]) Warto przy sposobności podać współczesną opinję *francuską* o Orlandzie, zestawiając ją z dokumentem świadczącym o *samokrytycyzmie* tego wielkiego kompozytora. Ronsard w cytowanej już przedmowie pisze: „Le divin Orlande, qui comme une mouche à miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens et outre semble avoir seul des robé l'harmonie des cieux, pour nous en réjouir en la terre, surpassant les antiens, et se faisant le seule merveille de notre temps"... Sam zaś Orlando w dedykacji umieszczonej na czele wydania niemieckich piosenek z 1567 roku poświęconych księciu Wilhelmowi bawarskiemu, pisze: „Comme tous ceux qui se servent de plusieurs langues, leur emploi laisse un peu à desirer chez moi; mais j'aime le latin, le wallon, le français et le néerlandais quel que soit le chant visé" (cyt. Combarieu j. w.)

świadomie wyrażającego się ekspresjonizmu. Objawy te dają się zauważyć przedewszystkiem we Włoszech, w Anglji, do pewnego stopnia w Polsce (Zieleński) i nieco później w Niemczech. Przykładanie coraz większej wagi do szukania odpowiedniego muzycznego wyrazu dla oddania znaczenia słów tekstu, o ile z jednej strony sprowadziło pewien odłam twórczości na tory realizmu, o tyle z drugiej strony wywołało potrzebę pogłębienia owego wyrazu przez nadanie melodji odpowiedniego rysunku, stosownej rytmiki oraz przez akcenty (patetyczne, liryczne lub nawet humorystyczne). Wyraz ten, stosowany indywidualnie do poszczególnych głosów, zacierał się jednak z natury rzeczy w utworach pisanych wielogłosową, ilustracyjnie-kontrapunktyczną fakturą. Stąd nowość z jaką wystąpił Palestrina używając w „Improperjach" stylu wyłącznie akordowo-deklamacyjnego dał pierwszy na większą skalę wzór *ekspresjonistycznej* manjery. Na tem tle należy też rozumieć znaczenie „Improperji" dla stylu epoki, w której powstały i wrażenia, jakie na współczesnych uczyniły. Zaznaczyć jednak należy że manjera akordowo-deklamacyjna była stosowaną *epizodycznie* w muzyce wokalnej już przez cały wiek XVI t. j. przed „Improperjami" Palestriny. Począwszy od Josquin'a dés Prés, uczuciowo czy patetycznie silniejsze momenty tekstów w motetach i madrygałach (wszystkich szkół) wyrażane były nieomal z reguły ową akordowo-deklamacyjną manjerą.

Środka do zrealizowania tak naturalistycznych jak w większej jeszcze mierze ekspresjonistycznych tendecyj, szukali kompozytorowie XVI wieku również w odpowiedniem wzbogacaniu samego materjału tonalnego. Po „modernistycznych" rewelacjach Glareana, występującego w „Dodekachordonie" (1547 r.) z teorją dwunastu a nie ośmiu dotychczas uznawanych tonacyj, nowem zjawiskiem, różniczkującem wzajemny stosunek interwałów, stała się *chromatyka*. Ekspresjonizm osiągany za pomocą chromatyki był jednak oceniany przez współczesnych bardzo jednostronnie, jak możemy wnosić ze słów Ronsarda, który w swej cytowanej już „Préface sur la musique" tak określa różne typy „modus" muzycznych: „...de sa division en enarmonique laquelle pour sa difficulté ne fut jamais parfaitement en usage; en *chromatique* laquelle pour sa lascivité [15]) fut par les anciens banye les republiques; en dia-

[15]) Wiadomo, że „La Lascivite" (lubieżność) jaką powtarzając opinję teoretyków greckich przepisywał Ronsard chromatyce, była nie tylko za czasów starożytnych ale i w wieku XIX artykułem melodji i harmonji chromatycznych („zmysłowość" motywów miłosnych w Trystanie). Rozwiązanie kwestji, z jakiej istotnie racji styl chromatyczny oskarżonym jest od wieków o wyrażanie lubieżności względnie zmysłowości wchodzi w zakres ciekawych problemów psychologiczno-estetycznych, których wyjaśnienie do naszego przedmiotu jednak nie należy.

tonique, laquelle comme la plus aprochante de la mélodie de ce grand univers fut de tous approuvée...“ Wiele jednak przykładów możnaby zacytować że styl chromatyczny w XVI wieku nie koniecznie był na usługach „lubieżności“. Chromatyka, mimo że w swej „ostrej“ formie była zjawiskiem o znaczeniu przejściowem, wpłynęła w sensie harmonicznym na rozwinięcie zmysłu modulacji; równoległe zaś z rozwinięciem tego zmysłu ujęcie stylu „akordowego” jako syntezy, w prostopadłe kolumny ujętych, kontrapunktujących z sobą melodji, stało się jak wiadomo podstawą systemu harmonji akordowej, co znowu pośrednio wpłynęło na podminowanie dwunastotonowego systemu Glareana; system ten bowiem po upływie kilkudziesięciu lat został kategorycznie uproszczony w uświęconym przez teorję Zarlina dualistycznym systemie: dur i moll. Posługiwanie się tonacjami: maggiore i minore tak w melodyjnym jak harmonicznym sensie stało się znowu później ważnym czynnikiem ekspresjonizmu, pojętego w najszerszem znaczeniu jako wyrazu uczuć: „wesołości” i „smutku“ („nastrój minorowy“).

Przypominając te powszechnie znane, lecz mało dotąd metodycznie analizowane momenty rozwoju stylów muzycznych XVI wieku, pragnąłbym jeszcze omówić wspomniane na początku zjawisko, iż posiadają one nie dającą się zaprzeczyć analogję z cechami i porządkiem następstwa przemian stylowych twórczości wieku XIX. Wytłumaczenie tej analogji znajdujemy w podobieństwie przyczyn, które wywołały dane zjawiska. Typowym pod tym względem przykładem jest wpływ literatury (względnie poezji), który w obu wypadkach spowodował pojawienie się w twórczości muzycznej wzmożonych objawów tendencji naturalistycznych. W XIX wieku reakcja przeciw tym objawom skrystalizowała się w haśle muzyki tak zwanej obsolutnej, w XVI wieku wyraziła się ona zaniechaniem stylu ilustracyjno - naturalistycznego i zapanowaniem chłodnego akademizmu; pomysły muzyczne stosowane do tekstów o mało emocjonalnym charakterze odznaczały się w tego typu utworach wyrafinowaną wytwornością architektonicznej budowy. Najbardziej charakterystycznymi przedstawicielami tego twórczego „objektywizmu” byli we Włoszech: Luca Marenzio a we Francji Claude Lejeune. Apostrofa [16]) pisana na cześć tego ostatniego kompozytora, objaśnia nas że ów akademicki objektywizm uważano za muzyczną „matematykę“:

„On aperçoit en sa musique
Les secrets de Mathématique
Bien observez de point en point;

[16]) Cytowane w „Encyklopedie de la Musique, Dictionnaire de Coservatoire“ A. Lavignac (Moyen-âge).

Mais en cet art dont elle est pleine
On voit qu'il a donné vans peine
La douceur à son contrepoint..."

Ta słodycz Claude Lejeuna niema jednak nic z ckliwego sentymentalizmu, tylko przy wykwintnym akademiźmie formy istotną miękość linji przypominającą mistrzostwo sztuki malarskiej Cloueta.

W rozpoczynającym się XVII wieku naturalizm typu Jannequina należał już do przeszłości, ekspresjonizm zaś muzyki wokalnej poszedł dwoma drogami: w muzyce kościelnej zaczął nabierać teatralnych akcentów barokowego smaku a w muzyce operowej wszedł w fazę stylu deklamacyjnego.

Michał Kondracki (Warszawa)

MUZYKA DAWNA A DZISIEJSZA

(SZKIC PORÓWNAWCZY)

Problemat przeprowadzenia paraleli pomiędzy dawną a nową muzyką, pomiędzy twórcami oddalonych epok, jak np. wieku XVI i XVII, a dzisiejszymi, jest o tyle trudny do rozwiązania, że dziś dzieli się muzykę i muzyków na przeróżne kategorje i rodzaje, a więc — na modernistów i konserwatystów, ekspresjonistów i neoklasyków, na postępowych i „zacofanych" i t. p. Czy podział ten, a raczej grupowanie, ma istotną rację bytu i jakieś głębsze podstawy, czy też może jest tylko pewnego rodzaju fikcją lub nieporozumieniem, opartem na sugestji — nad tem mało kto się zastanawia, nad tem wogóle się nie dyskutuje. I czy nie lepiej i może nawet o wiele prościej byłoby podzielić muzyków i muzykę na wartościową i na bezwartościową, na dobrą i na złą, na muzykę będącą wynikiem wewnętrznych imperatywów i na muzykę (czy „muzyczkę") „zrobioną" bez żadnej istotnej potrzeby, nikomu do niczego niepotrzebną i bezcelową. Muzyka bowiem, ta prawdziwa muzyka o nieprzemijającej wartości, pozostaje zawsze niezmienną, jako stałe kryterjum, aktualne zarówno w dawnej epoce, jak i w obecnej chwili. Jestem fanatycznym zwolennikiem postępu i bezkompromisowego skrajnego radykalizmu muzycznego, jednocześnie zaś wielbicielem dawnej muzyki od czasów surowego kontrapunktu XV i XVI wieku aż do rodziny Bachów. I nie widzę zbyt jaskrawych różnic pomiędzy owym okresem a naszym dzisiejszym,—uważam nawet że właściwych większych różnic, czysto zasadniczych, pomiędzy dawną a dzisiejszą muzyką niema. Jedynie przystosowanie do warunków współczesnych oraz wielowiekowa ewolucja muzyki wytworzyła bogatszy zasób, wysubtelnienie, wyszukanie, może nawet przerafinowanie lub pewne niekiedy zdegenerowanie

środków wyrazu, sposobów wypowiadania się oraz brzmienia. W dziejach muzyki długi historyczny okres zajmuje epoka romantyzmu, który niejako przeciął łączność pomiędzy dawną muzyką a współczesną. Łącznikiem lub pomostem przerzuconym od XV do XVI wieku jest niewątpliwie polifonja. Jeśli okres jej zaniedbania w epoce wojującego romantyzmu zakończył się, ustępując miejsca „modernizmowi", to kompozytorowie współcześni, powierzywszy kontrapunktowi rolę pierwszorzędną w swych utworach, poszli po linji wyzyskania zdobyczy zarówno romantyków jak i klasyków, zawróciwszy w swych dążeniach do naturalnych źródeł muzyki, z wyraźną predylekcją do epoki klasycznej, dając niejako syntezę dwóch stylów, stopionych w jedną organiczną całość obecnego kierunku.

Przedstawicielami wzgl. twórcami tych nowych prądów są trzej najznakomitsi współcześni muzycy: Strawiński, Honegger i Hindemith. Najbliższym romantyzmu jest Honegger, najbliższym klasycyzmu Hindemith. Wszyscy trzej są wybitnymi mistrzami kontrapunktu i wskrzesicielami ideałów dawnych mistrzów i ich form. „Pulcinella" *Strawińskiego*, będąca opracowaniem tematu Pergolesego, utrzymana jest cała w stylu klasycznym. Sonata fortepianowa tegoż kompozytora zbliża się do ideałów Mozartowskich. „Król Edyp" i „Apollon" przywołuje na myśl swym surowym stylem raczej twórczość kompozytorów dawnego kotrapunktu, niż autora „Petruszki". To samo da się zauważyć o „Oktecie" na instrumenty dęte, mającym fakturę nawskróś klasyczno-kontrapunktyczną. To samo wreszcie można powiedzieć o „Serenadzie" i o „Symfonji psalmów" z fugą podwójną w II części. Koncerty na orkiestrę *Hindemitha*, liczne koncerty na instrumenty solowe z orkiestrą (altówka, wiolonczela, organy), wreszcie utwory kameralne i znakomite kanony dwugłosowe, są wyrazem rzuconego przez ich autora hasła „powrotu do Bacha". Podobnemi też komentarzami możnaby zaopatrzyć niektóre dzieła *Honeggera*, jak sonatina na 2 skrzypiec, „Rugby", kwartet smyczkowy oraz niektóre dzieła *Roussela*, jak „suite en fa" na orkiestrę klasyczną, „concertino" na małą orkiestrę, psalm i utwory kameralne. Do szeregu przygodnych neoklasyków możnaby też zaliczyć Bélę *Bártóka* i *Prokofiewa*, jeśli się z dzieł tego ostatniego weźmie pod uwagę „symfonję klasyczną" i drugą symfonję, a w ślad za tamtymi jeszcze cały legjon młodych twórców kroczących za nimi, jak C. *Beck* (kwartety, koncert na kwartet sm. z orkiestrą), J. *Markiewicz* (Concerto grosso), Jerzy *Fitelberg* (koncert na orkiestrę) oraz kilku niemieckich naśladowców Hindemitha. Kanony jego (t. j. Hindemitha) są tak pokrewne muzyce J. S. Bacha, czy jakiegokolwiek autora z XVI lub XVII wieku, że trudno jest chwilami uwierzyć, iż dzieli je przestrzeń dwóch lub nawet trzech wieków: tyle cech wspólnych łączy je

z sobą — cech kardynalnych, charakteryzujących wartościową muzykę, dobre prowadzenie głosów i jasną, dobitną formę. Są tylko różnice formalne, w pojęciach tonalności, spokrewnionej zresztą poniekąd z systemem tonalnym średniowiecza, z jego odrębnemi zasadami harmonicznemi i kontrapunktycznemi. Trzywiekowy dorobek muzyczny i zdobyte doświadczenia musiały oczywiście wpłynąć na rozwój technicznej strony kompozycji i środków ekspresji, którymi się dzisiejsi autorowie posługują. Różnice w opracowaniu tematów Pergolesego przez niego samego a w 200 lat później przez Strawińskiego wykazują sposoby ujęcia. Z drugiej strony antycypacja dzisiejszego rozkwitu orkiestry symfonicznej i bogatych środków wyrazu stylu instrumentalnego stanowią monumentalne opery Monteverdiego. Jednocześnie wskrzeszenie ideałów Bacha, postępujące zresztą nie od dzisiejszego dopiero dnia, dowodzi m. i. zinstrumentowanie jego wiekopomnego „Kunst der Fuge" przez współczesnego kompozytora.

Muzyka zatem zatoczyła wielkie koło i w poszukiwaniu nowych dróg wróciła do punktu swojego wyjścia, tak że dzisiejszy, aktualny kierunek jest po większej części synonimem neoklasycyzmu i identyfikuje się z nim u większości współczesnych kompozytorów tak pod względem tendencyj w treści jak i formy. Wystarczy dla przekonania się o tem rzucić okiem choćby na określenia poszczególnych części i temp w nowszych dziełach. To symboliczne podanie ręki poprzez wieki dzisiejszych twórców dawnym mistrzom jest bardzo charakterystyczne, stwierdza bowiem, że najżywotniejszą jest muzyka absolutna, czysta, pozbawiona zabarwienia amuzykalno-emocjonalnego i patetycznego, wszelkich programów, ilustracyj i domieszek literackich. W partyturach Honeggera i Hindemitha oraz ostatnich dzieł Strawińskiego coraz częściej spotykamy ogólne tylko określenia natężenia muzycznego, bez poszczególnych cieniowań, tak jak to czynił Bach w swych dziełach. To samo da się zauważyć w zewnętrznej stronie dzisiejszej twórczości. Renesans kontrapunktu pociągnął za sobą posługiwanie się dziś zapomnianemi i zaniechanemi dawniej formami klasycznemi, jak np. kanonami, fugami, sonatami i symfonjami (w znaczeniu staroklasycznem, a nie romantycznem) i t. d. Określenia dynamiczne, ekspresyjne lub emocjonalne w rodzaju „*ppp*" lub „*fff*" albo „cantabile", „espressivo", „appassionato", „accelerando", „tempo rubato" i t. p. zostały również skreślone z partytur neoklasyków. Ideałem wskrzeszonym staje się muzyka samowystarczalna, sztuka sama dla siebie. Hindemith w przedmowie do swych „Ośmiu kanonów na 2 głosy żeńskie" pisze, że muzykę jego mogą interpretować także dowolne instrumenty, w charakterze solowym lub też zdwojone, z podanem towarzyszeniem lub bez towarzyszenia. Czyż to nie przywołuje na myśl identycznych intencyj

i komentarzy, jakiemi autorowie zbiorów madrygałów czy motetów zaopatrywali je w XVI i XVII wieku, a nawet samego Bacha, odnośnie do jego uwag o sposobie odtwarzania jego muzyki?

Historja więc powtarza się. Jesteśmy świadkami fali powrotnej w ewolucji muzyki. Jakie będą jej skutki i wyniki, trudno oczywiście jest przewidzieć. Każdy renesans ma swoje dodatnie i ujemne strony. Z pewnością jednak twierdzić można, że objawy powrotu do kontrapunktu należą do tendencyj zdrowych i pożytecznych, oraz że poszukiwania dalszych dróg, któremi muzyka kroczyć winna, należy przeprowadzać u jej praźródeł. Daje to rękojmię oczyszczenia muzyki od obcych jej elementów i przedstawienia jej w tej postaci, w jakiej istnieć powinna, t. j. *sztuki architektonicznego ujęcia dźwięków.*

Warszawa, w kwietniu 1931 r.

MATERJAŁY HISTORYCZNE

DO BIOGRAFJI WACŁAWA Z SZAMOTUŁ (zm. 1572)

Zanim ukaże się praca, poświęcona życiu i twórczości jednego z największych mistrzów polskiego renesansu muzycznego, Wacława z Szamotuł (zm. 1572), jedynego zarazem twórcy polskiego z tych czasów, którego dzieła znajdowały się w swym czasie także w repertuarze kapel śpiewackich poza Polską, pragnę rozpatrzyć pewne szczegóły biograficzne, aby usunąć błędne sądy, jakie znajdują się w niektórych pracach polskich (moich i obcych), zajmujących się Wacławem z Szamotuł.

Nazywanie tego mistrza Wacławem „Szamotulskim", jak to czynią prawie wszyscy pisarze, lub — co gorsza — nazywanie go „Wacławem z Szamotuł Szamotulskim", jak o tem czytamy w nowszych czasach, jest zupełnie niewłaściwe, ponieważ nie posiadamy żadnego dowodu na to, że Wacław z Szamotuł nazywał się „Szamotulskim" lub że należał do słynnego ongiś rodu Szamotulskich. Należy zatem posługiwać się wyłącznie nazwiskiem „Wacław z Szamotuł" lub co najwyżej „Wacław Szamotulczyk", zwłaszcza, że w źródłach XVI i XVII wieku jest nasz mistrz nazywany „Samotulinus" lub Schamotulinus". Wszak nikt nie nazywa Marcina ze Lwowa „Lwowskim", Mikołaja z Krakowa „Krakowskim", Mikołaja z Chrzanowa „Chrzanowskim", Jana z Lublina „Lubelskim"...

A. Poliński wypowiedział, podobnie jak i inni pisarze, zdanie, że Wacław z Szamotuł urodził się w r. 1529[1]). Czy pogląd ten jest oparty na źródłach i czy przedewszystkiem jest słuszny, o tem przekonamy się w dalszym ciągu tego artykułu. Zdaniem naszem urodził się wcześniej, co postaramy się uzasadnić. Pierwej jednak poddamy analizie inne biograficzne szczegóły zawarte w pracy Polińskiego, który pisze (l. c.), że Wacław z Szamotuł został w dniu 6 maja 1547 roku przyjęty na dwór królewski nietylko w charakterze kompozytora, ale i „zaliczony w poczet duchownych dworskich (kapelanów)". Ten sam autor przytacza i interpretuje notatkę podskarbiego królewskiego odnoszącą się do Wacława z Sz., a brzmiącą tak: „Vestitum annuum et diaria septimanalia habet ut caeteri sacellani". Następnie twierdzi, że w r. 1555 nazwisko Wacława jest wspomniane po raz ostatni

[1]) Dzieje muzyki polskiej w zarysie, str. 75.

w księgach rachunkowych dworu królewskiego, i to w dniu 23 maja 1555 r. i wnioskuje z tego, że „po ośmiu latach służby dworskiej wziął (sc. Wacław) dymisję“. Co więcej — przypuszcza nawet, że Wacław „dał się uwikłać apostołom protestantyzmu w Polsce i że w końcu zaciągnął się otwarcie pod ich sztandary“. że wreszcie „jako heretyk oczywiście już ani na dworze nie mógł być cierpiany, ani też stroić się w sukienkę duchowną“, tak że „grzecznie go wyproszono z dworu“.

W tem, co tu czytamy, prawdą jest jedynie to, że Wacław został kompozytorem królewskim w r. 1547 i że nazwisko jego pojawia się po raz ostatni istotnie w r. 1555, jakkolwiek *tylko* w tem źródle archiwalnem, które miał do rozporządzenia Poliński. Niemniej opowiadania Polińskiego stały się źródłem dla wielu pisarzy, przyjmujących je z mniejszą lub większą dozą łatwowierności. Tymczasem w *żadnem* źródle nie znaleziono dotychczas dowodu na to, że; 1. Wacław z Szamotuł był kapłanem, 2. że przeszedł na protestantyzm, 3. że uczynił to aż jawnie, 4. że nie był z tego powodu cierpiany na dworze królewskim, 5. że wreszcie wyproszono go z dworu królewskiego.

1. W księdze marszałkowskiej dworu Zygmunta Augusta, wydanej przez St. Tomkowicza [2]), czytamy słowa: „ut ceteri *sacellani*“ przy nazwisku Wacława z Szamotuł. Pozornie zdawałoby się, że Wacław był „sacellanem“ (kapłanem - śpiewakiem), należącym do chóru kapłanów, śpiewających w kaplicy królewskiej. Ostrożniejsza jednak interpretacja mówi nam, że Wacław był jedynie *na prawach* sacellanów, ale nie należał do nich, bo należeć mógł tylko duchowny, a Wacław nim nie był. (Na prawach kanonika był jak wiadomo i Jan Kochanowski, nie będąc nigdy duchownym). Że Wacław z Szamotuł istotnie nie był kapłanem, o tem mówi nam... ta sama księga marszałkowska w wydaniu Tomkowicza, gdzie na str. 121 i 122 widzimy jak na dłoni, że osobno są zapisani „sacellani“, a osobno Wacław. Jest tam bowiem przeprowadzony podział na „nomina sacrificorum“, a więc kapłanów-śpiewaków, i na „nomina adolescentum cantorum“, a więc śpiewaków-niekapłanów. *Nie* znajdujemy nazwiska Wacława pomiędzy pierwszymi, lecz pomiędzy *drugimi*. Stąd wniosek prosty, że *Wacław z Szamotuł nie był duchownym*. Zupełnie zaś niemożliwem jest do przyjęcia twierdzenie p. Jachimeckiego, że Wacław wstępując na dwór królewski był „młodym (zaledwie 18 lat liczącym) duchownym“ [3]). Kiedyż bowiem zdążyłby odbyć studja teologiczne, które poprzedzićby musiały studja przygotowawcze na fakultecie nauk wyzwolonych, jako konieczny warunek wstępny do studjów teologicznych? Chyba że Wacław z Szamotuł był... „braciszkiem klasztornym“ — ale przecież nim nie był.

2. Co do rzekomego dyssydentyzmu Wacława z Szamotuł, i to jawnego, to brak wszelkich, nawet najmniejszych dowodów na to, że Wacław był dyssydentem czy „protestantem“. Że pozostawał w stosunkach z oświeconymi ludźmi, którzy mogli być i nawet byli dyssydentami — wystarczy wspomnieć Trzycieskiego — to nie ulega żadnej wątpliwości, ale jeszcze nie dowodzi, że Wacław z Szamotuł był „protestantem“, a już zupełnie nie świadczy o tem, że... „w końcu(!) zaciągnął się otwarcie(!) pod sztandary“ dyssydentów. Gdyby zaś Wacław był z powodu rzekomego dyssydentyzmu zmuszony opuścić dwór królewski, to wraz z nim otrzymaliby „dymisję“ niektórzy urzędnicy dworscy, a zwłaszcza bibljotekarze najbardziej liberalnego i tolerancyjnego monarchy, jakim był Zygmunt August. Ci zaś zupełnie otwarcie należeli do dyssydentów, a jednak tolerowano ich na dworze królewskim. Gdyby Wacław z Szamotuł był dyssydentem, to kapela królewska nie wykonywałaby zapewne jego mszy i officjów, znajdujących się w jej repertoarze jeszcze w roku śmierci Wacława (1572), nie mówiąc już o tem, że nie śpiewanoby po kościołach polskich jego pasyj, wówczas tak popularnych, jak o tem czytamy w kronikarskich zapiskach.

---

[2]) Materjały do historji stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze królewskim polskim. Kraków 1915, str. 18.

[3]) Muzyka na dworze Piastów i Jagiellonów, st. 23.

Twierdzenia Polińskiego o tym rzekomym „dyssydentyźmie" czy „protestantyźmie" Wacława z Szamotuł podałem już dawno (przed r. 1911) w wątpliwość z braku wszelkich dowodów, ale argumenty moje uznał p. Jachimecki za „niewystarczające"[4]), nie uzasadniając coprawda wystarczająco, dlaczego je za takie uważa. Wreszcie w swej „Historji muzyki polskiej" (1920, str. 53) wypowiedział słuszne zdanie: „. . trudno przypuścić, aby Szamotulski, jak utrzymywał Poliński, i ja sam niegdyć skłaniałem się do twierdzenia, poszedł pomiędzy dyssydentów". Zdawałoby się, że po tem dla czytelnika cytowanej pracy utajonem przyłączeniu się do mych poglądów, sprawa będzie załatwiona. W najnowszej jednak swej pracy tenże autor zapomina o swem cennem wyznaniu i na nowo przypuszcza że Wacław mógł być dyssydentem („niewiadomo co było przyczyną usunięcia się z kapeli królewskiej — choroba czy może przejscie do dyssydentów").

3. O dyssydentyźmie nie mamy co więcej dyskutować, natomiast możemy udowodnić, że i o „usunięciu się (Wacława) z kapeli wzgl. z dworu królewskiego również nie można mówić poważnie, jeśli się historyczne źródła interpretuje w sposób *logiczny*. Dzięki wydanej przez Tomkowicza księdze marszałkowskiej dworu Zygmunta Augusta (znanej zresztą Polińskiemu, lecz nie wykorzystanej należycie ani przez niego ani przez innych), możemy dojść obecnie do wniosków bardziej rzeczowych. W księdze tej przy nazwisku Wacława z Szamotuł znajduje się dopisane późniejszą ręką (t. j. po r. 1555) słowo: „Mortuus") „zmarły")[5]), Wiemy że Wacław zmarł w r. 1572. Gdyby Wacław był się usunął lub gdyby go usunięto z dworu królewskiego w r. 1555, to marszałek dworu królewskiego byłby umieścił słowo *„dimissus"* („uwolniony"), jak to napisał przy nazwisku Leopolity, a nie „mortuus". Znaczyłoby to, że Wacław z Szamotuł nie należy więcej do muzyków zajętych na dworze królewskim, że życie jego jest życiem człowieka prywatnego i nie interesuje więcej nikogo z pośród urzędników dworskich, zwłaszcza wypłacających „salaria". Skoro zaś marszałek dworu zanotował śmierć Wacława z Szamotuł, zmarłego w r. 1572, to tem samem stwierdził pośrednio, że Wacław z Szamotuł był nadwornym kompozytorem królewskim jeszcze w r. 1572, w roku swej śmierci.

4. Dopiero po powyższych wywodach możemy poddać wątpliwości dotychczasowe przypuszczenia, że Wacław z Szamotuł urodził się w r. 1529. Gdy Wacław w r. 1547 wstępował na dwór królewski w charakterze kompozytora, musiałby według tych przypuszczeń liczyć lat 18. Mimo nazwania go w księdze marszałkowskiej „młodym człowiekiem" („adolescens") wykluczamy, iżby wówczas miał już poza sobą tyle i tak wybitnych dzieł, że wystarczyły do zamianowania go nadwornym kompozytorem. Dzieła te mógł mieć poza sobą w r. 1547, ale nie w 18-tym roku swego życia. „Młodym człowiekiem" byłby jeszcze mając lat 28, a więc taką ilość lat, która zupełnie wystarcza, aby utalentowany i należycie przysposobiony kompozytor mógł stworzyć dzieła zwracające na siebie szczególną uwagę. Jestem skłonny przesunąć datę urodzin Wacława z Szamotuł o dziesięć lat wstecz. Wacław jest prawdopodobnie identyczny z tym Wacławem, synem Adama z Szamotuł (djec. pozn.), który w r. 1538 w semestrze letnim był wpisany na wydziale nauk wyzwolonych w uniwersytecie krakowskim.[6]) Miałby wówczas właśnie 18 lat (po studjach w kollegium Lubrańskiego w Poznaniu), nie mógłby zatem być (jak twierdzi p. J.) „młodym, zaledwie 18 lat liczącym duchownym", gdyż musiałby ukończyć wydział sztuk wyzwolonych przed studjami teologicznemi, miałby natomiast jeszcze dość czasu na wsławienie się wartościowemi kompozycjami, aby w 9 lat później otrzymać powołanie na dwór królewski w charakterze kompozytora.

---

[4]) Wpływy włoskie w muzyce polskiej, 1911, str. 57.
[5]) Str. 123.
[6]) A. Chmiel, Album studiosorum, II, str. 289 b. („Venceslaus Adami de Schamotuli dioc. Poznaniensis").

Streszczając powyższe wywody i nadając im formę notatki biograficznej opartej na zasadach rzeczywistości i prawdopodobieństwa, powiemy:

Wacław z Szamotuł, nazywany w źródłach XVI wieku „Samotulinus" lub „Schamotulinus", a przez polskich historjografów Szamotulczykiem lub (błędnie) Szamotulskim, urodził się prawdopodobnie około r. 1520 i kształcił się w kolegjum Lubrańskiego w Poznaniu. Jest on prawdopodobnie identyczny z Wacławem, synem Adama z Szamotuł, zapisanym w semestrze letnim r. 1538 na wydziale nauk wyzwolonych w uniwersytecie krakowskim. Wyższe wykształcenie muzyczne otrzymał najprawdopodobniej w Krakowie. W dniu 6 maja 1547 r. był przyjęty do kapeli muzycznej Zygmunta Augusta w charakterze kompozytora i zajmował to stanowisko przez 25 lat, t. j. do swej śmierci, która nastąpiła w r. 1572.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

RECENZYJA DWÓCH DZIEŁ FRYDERYKA CHOPIN

PRZEZ FRANCISZKA STOEPEL — Z GAZETY MUZYCZNEJ PARYZKIEJ.

Recenzja ta była umieszczoną w polskim przekładzie w 2-gim numerze „Pamiętnika muzycznego warszawskiego" z 1835 r. pod redakcją Józefa Cichockiego. Zanim się przytoczy tę ocenę, warto sprawdzić, kim był właściwie Stoepel. Otóż F. J. Fétis w swej „Biographie universelle des musiciens" Bruxelles 1844 w VIII tomie str. 291 — 293 pisze o nim, że „Stoepel (François-David-Christophe) urodził się 14 listopada 1794 r. w Oberheldrungen w Prusach, był synem Kantora i nauczyciela w szkole w tejże miejscowości. Przeznaczony do fachu swojego ojca, został wysłany w bardzo młodym wieku do seminarjum w Weissenfels. W 18-ym roku życia otrzymał miejsce nauczyciela w szkole we Frankenburgu, w Saksonji". W roku 1819-ym, kiedy był w wieku lat 25-ciu „spróbował oprzeć swoją egzystencję na muzyce, której się nauczył w latach swej młodzieńczości. Grał trochę na fortepianie i skrzypcach, miał pewne pojęcie o teorji, historji i literaturze muzycznej. Potem dowiadujemy się, że zaczął pisać i mieć wykłady o muzyce, a gdy Logier ogłosił swoją nową metodę gry na fortepianie (przy wynalezionym przezeń chiroplaście, regulującym trzymanie ręki, oraz uprawiania zbiorowego grania na kilku fortepianach), Stoepel otrzymał od rządu pruskiego polecenie „studjowania tej metody w Londynie". Po powrocie próbował założyć podobną szkołę w Berlinie, a potem w Poczdamie, Erfurcie, w Gotha, Meiningen, Darmsztadzie, Frankfurcie nad Menem, ale wszędzie bez powodzenia. Od 1825 r. osiadł w Monachjum, gdzie wydawał kilka pism muzycznych, które miały żywot krótkotrwały, a od 1829 r. zamieszkał w Paryżu, gdzie pisywał do „Gazette Musicale de Paris", oraz założył szkołę muzyczną systemem zbliżonym do Logiera, która jednakże spodziewanego powodzenia nie osiągnęła, co przyprawiło go o zmartwienia i sprowadziło śmierć w dniu 19 grudnia 1836 r. Prócz prac teoretycznych, pedagogicznych i historycznych wydał też szereg kompozycyj do śpiewu i na fortepian.

Według „Musikalisches Conversations-Lexikon Hermanna Mendel'a, Berlin 1878 r. był doktorem sztuk wyzwolonych, w Lexiconie Riemanna, są też same szczegóły, a nadto, że wydawał też pismo muzyczne we Frankfurcie nad Menem".

Po zapoznaniu się z osobą Stoepla można przystąpić do jego recenzyj o dziełach Chopina. Są tam rozpatrywane następujące urwory Chopina:

„La ci darem la mano waryjacyje na fortepiano z towarzyszeniem orkiestry, dzieło 2, oraz Koncert na fortepiano z towarzyszeniem orkiestry, dzieło II (E-moll)".

Recenzja ta jest interesująca, zwłaszcza w pierwszej swojej części, ze względu na znaną entuzjastyczną ocenę warjacji na temat z „Don Juana" Mozarta przez Roberta Schumanna.

A więc Fr. Stoepel tak pisze:

„Trudną jest rzeczą i może nawet niepodobną, chcieć porównać twory dwóch artystów równych sobie co do stopnia doskonałości, chociaż nie jednym uzyskanej sposobem, albowiem w zawodzie sztuk pięknych, często się dochodzi do tej samej metody zupełnie przeciwnemi drogami. Niemasz nic naturalniejszego, nic bardziej użytecznego, jak porównanie pomiędzy sobą dzieł tegoż samego pisarza, w różnych epokach wydawanych. Takie porównanie zajmuje, naucza i przynosi korzyść nietylko czytającym, ale i samemu artyście. Tu on znajdzie najpiękniejszą dla siebie nagrodę, ztąd czerpać może zachęcające przekonanie o coraz wyższym w swej sztuce postępie, to go uczyni wytrwałym, dając mu poznać, iż do wydoskonalenia wrodzonego mu talentu potrzeba usiłowań i pracy całego życia.

Pierwsze z przytoczonych dzieł było szczęśliwym i świetnym ustępem pana Chopin w zawodzie muzykalnym i nie wiele lat upłynęło między niem, a wydaniem drugiego. Artysta ten mieści się w małej liczbie owych rzadkich genjuszów, którzy, mając jedynie przed oczyma cel, do którego dążą, śpieszą do niego z mocą i światłością, niezważając bynajmniej, co czyni tłum ich otaczający, czego żąda, co jest jego potrzebą, lub modą.[1]) Sprobujmy iść za nim, śledzić go okiem badawczem, pewni, że takiego, jak on człowieka, ani uwagi nasze obrażą, ani wielbienia zaślepią.

Dzieło, które nas najprzód zajmować będzie, zdaje się nosić na sobie cechę okoliczności, w jakich się autor natenczas znajdował. Pan Chopin, wychowany pod okiem rodziców swoich w Warszawie, udał się w roku 1829 do Wiednia, starożytnej i sławnej stolicy muzykalnego świata. Tam on znalazł żyjącego o pamięci wielkiego Mozarta, nic zatem naturalniejszego, że młody nasz artysta chciał wzmocnić niejako pierwszy swój krok w nowym dla siebie zawodzie, opierając się na jednej z najpiękniejszych melodyj tego boskiego mistrza. Działo się to w czasie, kiedy we wszystkich towarzystwach słynęły obfite zbiory waryjacyj Czernego, Moschelesa, Kalkbrennera i Herca, aby być przyjętym do tego, że tak powiem, wybranego grona, widział się pan Chopin zmuszonym prawie pisać także waryjacyje, aby im wyrównać i przewyższyć, jeśli podobna. w sławie, jaką im powszechnie przyznawano“. Po tym wstępie zaczyna się dopiero właściwy rozbiór utworu. „Sama introdukcja tej drugiej autora pracy już niepozwala, abyśmy z nim równali jego poprzedników; odrazu zapowiada wyższość natury mistrzowskiej i dokładność szczęśliwych pomysłów, a wyjąwszy kilka pasażów, gdzie czuć się daje pewien rodzaj przesady, utrzymuje się ciągle w granicach prawdy i prostoty. Introdukcja ta zaczyna się od myśli zręcznie i dowcipnie przeczuwać dającej, jaki jest główny zamiar tematu, po myśli tej w kwartecie smyczkowym oddanej, wkrótce następuje solo fortepianowe. W niem pomysły kształtne, nowe, świetne, a czasami i śmiałe, układ harmonijny, ile dobrze prowadzony, tyle oryginalny, odkrywają już genjusz, który z wyższego stanowiska uważa sztukę, lecz nieśmie jeszcze zrzucić z siebie jarzma przyjętych przepisów, odtąd dla niego niepotrzebnych. Z razu towarzyszenie accompagnement składają całe nuty w kwartecie, a kiedy niekiedy tylko, dęte instrumenta dają nam słyszeć cztery nuty tematu, lecz później nagle rozwija się myśl główna, i w tym samym stosunku wzrasta solo bogate w melodyje oryginalne, świetne i trudne. Pasaż, zaczynający 5-tą stronicę, godny jest szczególnego zastanowienia, z pierwszego wejrzenia zdawać się może dziwacznym, tak pod względem układu rytmicznego, jak pod względem stosownego użycia palcy; jednak bynajmniej

---

[1]) Dziwiącem jest, iż p. Chopin już w roku 15 wieku swego obrał inny sposób grania i pisania na fortepiano, różny zupełnie od współczesnych, stanowiący nową epokę tak kompozycyi, jako i gry na tym instrumencie, kiedy wielki nawet Beethoven w początkowych dziełach naśladował Mozarta, w późniejszych dopiero latach nową drogę, pomysłu własnego geniuszu, sobie utorował.

tak nie jest: owszem przeciwnie, palce użyte są z wielką sztuką i wyrachowaniem, a układ rytmiczny, zastosowany do przepisów, lubo nie łatwy do pojęcia. Dwa razy wiązane nuty spowodowały podział w synkopach na trzy razy wiązane; dla ułatwienia zaś tego podziału w wykonaniu, każe używać p. Chopin dwóch palców do każdej dwa razy wiązanej. Zmiana tych dwóch palców, właśnie odbywa się w takim samym czasie, jakiego wymaga wartość trzy razy wiązanych nut. Takim więc sposobem ułatwione zostało wykonanie passażu, którego żadnym innym sposobem wydaćby nie można. Ten sam pasaż, z małą odmianą, spotykamy dwa takty później, gdzie omyłka w sztychu uczyniona, bardzo utrudnić może oddanie tego miejsca (ostatnie *c* jest zanadto).[2])

Jeśli znajdujemy nader dobrze ułożoną na fortepiano miłą muzykę tematu, nie możemy wszelako zataić: iż myśl zawarta w dwóch pierwszych taktach, za często jest powtarzaną. Pan Chopin mógł był zawrzeć całe tema w szesnastu, lub dwudziestu taktach, jak to w następnej waryjacyi uczynił.

Najbardziej zastanowienia godną jest pierwsza waryjacyja, składa się z 4 części i cała w trójkach. co jednak nie przeszkadza do wydania tematu, za pomocą nieużytych palcy to jednej, to drugiej ręki. Miejsce, o którem mowa, tak zajmuje rozmaitością i nieznane sprawia wrażenia, że niewachamy się uznać je za najdoskonalsze w swoim rodzaju.

Na mniejszą pochwałę zasługuje następująca waryjacyja. która cała składa się z nut trzy razy wiązanych (e n u n i s s o n) jednobrzmiących, na obie ręce, przy towarzyszeniu p i z z i c a t o kwartetu. Lubo jej całość czyni wielkie wrażenie i nie łatwą jest do wykonania układ wszakże nie jest nowym.

Trzecia waryjacyja napisana jest według przyjętego zwyczaju dla lewej ręki, która, przebiegając bas we wszystkich kierunkach, wykonywa trudne rulady, wtenczas, kiedy prawa daje nam slyszeć tema, niekiedy miłemi ozdobione dodatkami. Chociaż waryjacyja ta jest w stylu zwyczajnym, jednak p. Chopin niestaje się nigdy pospolitym, ani płaskim.

Czwarta waryjacyja składa się z bardzo trudnych skoków dla obu rąk i dosyć dobrze w wyższych tonach tema przypomina. Lecz mianowicie, w następującem adagio rozwija autor czułość, zarazem tkliwą i energiczną. Jeżeli, podług zdania naszego, nie jest to jeszcze obraz we wszystkich szczegółach wykończony, lub któryby w zupełności wydał całość uczucia, widzimy w nim jednak doskonały zarys, ożywiony przyjemnie wspomnieniami tematu. Co się tyczy finału a l l a p o l l a c a, nieznamy nic wspaniałego, a wpośród mnóstwa pomysłów genjalnych, jakiemi jest napełniony, przytoczemy szczególniej przejście na stronicy 20 takt 8, zachwycające pięknością i uczone razem, jako i całe zakończenie, począwszy od karty 23. Nie jest to wymuszony hałas, jaki powszechnie zakończa sztuki muzyczne, lecz rozwinięcie myśli oddawna zajmującej wyobraźnię artysty, która nakoniec z całą jaśnieje dzielnością".

Dalszy ciąg recenzyj i jej dokończenie zarazem znajduje się w № 3-im z 1836 r. Jest tam już mowa o koncercie op. II:

„W koncercie również, jak i w każdej innej muzyce, której kształt stosować trzeba od przyjętych zasad, genjusz autora czuje swą niepodległość skrępowaną więzami mody. Od dawna jest we zwyczaju, iż Koncert składa się z pierwszej części, z Adagia i Finału. Dalecy jesteśmy od czynienia zarzutów p. Chopin, że się poddał pod jarzmo tego zwyczaju.

Powodem do niego była zapewne myśl prawdziwie mistrzowska; niech np. główny pomysł w pierwszej części Koncertu maluje boleść, rozdzierającą duszę słuchacza, tkliwe Adagio złagodzi burzliwe rozpaczy wzruszenia, a następnie żywe i lekkie rondo wróci jej spokojność i szczęście. Lecz z drugiej strony twórczy genjusz autora nie może podlegać ograniczeniu, które nierównie więcej uciążliwem było, kiedy mu przepisywało ton, w jakim

---

[2]) W edycyi w Lipsku wydanej, zdaje się, że ta omyłka jest poprawiona.

miał pisać, a nawet liczbę nut, do użycia pozwoloną. Poddawał się jeszcze temu ścieśnieniu Hayden, lecz wzgardzili niem Mozart, a mianowicie Beethowen. Bez swobody w pięknych sztukach, ich pomyślność jest rzeczą niepodobną. Winszujemy szczerze p. Chopin, że w dziele, którego rozbiorem zająć się ośmielamy, umiał tę wielką prawdę swoim udowodnić przykładem".

Po tym wstępie następuje właściwy rozbiór utworu.

„Orkiestra zaczyna od Allegro Maestoso, którego motivum przez swą śmiałość połączoną z mocą i bogactwem harmonji, przeznaczone jest do sprawienia żywego wrażenia, dającego przewidywać wszystko, co tylko genjusz zdziałać może szczytnego i prawdziwie pięknego. Z samego początku uderza nasze ucho wytworny układ harmonii, bez nadętości i zbytecznego wyszukania. Dalej, nieodstępując od głównego tonu E-minor, zaczyna się śpiew, który z pierwszem motivem tworząc miłą sprzeczność, nie narusza bynajmniej zgodność ogółu; a później sprawia wielkie wrażenie, gdy wzniesie się do fortyssimo, a towarzyszące bassy naśladują ową myśl energiczną, o której wyżej mówiliśmy. Przeszedłszy w dominantę w głównym tonie, autor prowadzi nas przez pochody z sztuką i wdziękiem napisane do Cantabile w E major, które przez piękną swą prostotę ścisły ma związek ze wszystkiem co je poprzedzało. Naprzód Cantabile to wykonywa Kwartet; zwolna łączy się cała Orkiestra, i zaledwie dojdzie do energicznego fortyssime. już Bassy na nowo słyszeć nam dają pierwszą myśl główną w tonie *e* i przez stopniowe pianisimo wpada w *e* minor, w którem nakoniec pierwsze występuje solo. I pomysł i wykonanie tej introdukcyi obwieszcza nam dzieło mistrza. Jest ona wykładem doskonałem całej pierwszej części, nic w niej niewłaściwego, nic, coby nie było koniecznem. Pełne mocy i blasku solo zaczyna się tem samem, co Introdukcja motywem, wkrótce łączy się z niem śpiew, już słyszany z początku, jako solo, świetniej ozdobiony, a rozwinięty później przez cudowne pasaże. któremi się p. Chopin zaszczytnie odznacza, łącząc w nich bogactwa harmonii z melodyją oryginalną i rozdzielając pomiędzy dwie ręce trudności, zamiast nużenia jednej przez drugie i prędkie pochody. Są one tem trudniejsze, że nie mają żadnego podobieństwa do tych, jakie zwykle spostrzegamy w dziełach innych autorów. Następnie, jak w Introdukcyi, Cantabile w tonie *e* major, zrazu na samem forte-pianie, później w kwartecie, aż nakoniec rozwija się najwspanialej przy towarzyszeniu całej orkiestry, mieszczącem w sobie wiele trudności i zadziwiających kombinacyi. Tu dzielne tutti przerywa pierwsze solo, aby wprowadzić w drugie z motywów w introdukcyi objawionych, najprzód o tonie *e*, zaraz potem w *E* minor.

To drugie solo przedstawia niesłychane trudności i pod względem mądrego wszystkich części układu, może być uważanem za szczytniejsze nad wszystko, co dotąd napisanem było. W żywości trudnych pasażów zawsze największa jasność, zawsze orkiestra przypomina, jakby zdaleka, główną melodję i służy niejako za nić, wywodzącą nas z labiryntu bogatych przywidzeń i wybujałej wyobraźni.

Orkiestra powtarza myśl pierwszą, ażeby doprowadzić do drugiej, która się odkrywa po części z nowemi waryjacyjami, Cantabile znowu z całem wdziękiem słyszeć się daje, i dochodziemy do wspaniałych pasaży zawsze dowcipnych, i zachwycających, któremi kończy się część pierwsza Koncertu".

Po tym opisie pierwszej części Koncertu zaczynają się indywidualne uwagi recenzenta. „Zbytnia obfitość dobrego jest błędem powszechnym w utworach młodych artystów, których natura i nauka bogato uposażyła, i to jedynie panu Chopin zarzucić ośmielamy się. Niech jenjusz tego autora będzie mniej rozrzutnym, trzyma się bliżej drogi zwyczajnej, niech się okaże więcej spokojnym, prostym, łatwym, a zjedna dla siebie tem większą wdzięczność uczniów, tem większe podziwienie mistrzów. Pocóż ulatać w obłoki, czyż niedość wznieść się nad innych".

Po tych uwagach następuje rozbiór drugiej części Koncertu:

„Za Adagio pan Chopin daje nam Romans, który po kilku taktach orkiestry za mienia się w solo fortepianu, a zachwycająca jego prostota zwolna uspakaja duszę wzruszoną pierwszą częścią pełną energii i życia. Motywum jego rozwija się pod bardzo charakterystycznem towarzyszeniem orkiestry w rodzaju waryjacyi, wymagających ze strony wykonywującego tyle wprawy, iż ją uważamy za jedną z najtrudniejszych. Tu nadewszystko okazał Autor zadziwiającą płodność swojego genjuszu: na siedmiu stronach myśl jedna, na chwilę nieodstępująca raz jej nadanego charakteru, a zawsze nowa i zajmująca...“

Następnie przystępuje recenzent do rozpatrywania ostatniej części Koncertu:

„W Finale Vivace kilka pięknych akordów orkiestry służy za introdukcyą do motivum lekko i z wesołością napisanego w tonie *E* major na sam fortepian. Szczególnie zdaje się nam być godne zastanowienia, zawsze pełne prostoty pomysły, które całości nadają urok trudny do opisania. Zasługuje także na pochwałę muzyka całej orkiestry, a szczególnie odznaczające się instrumentowanie, co się tak dzielnie przyczynia do oddania głównej myśli. Drugie soło bardzo dobrze ułożone, również zawiera w sobie wielkie trudności. Na karcie 33 i 34 czytamy ustęp zajmujący, obok którego orkiestra sprawia cudowne wrażenia przez silną rytmiczność, której tok oryginalny utrzymuje się do końca. Teraz, gdy nam przychodzi wyjawić ostatecznie zdanie nasze o dwóch dziełach pana Chopin, wydanych w przerwie lat kilku, powiemy, że w pierwszem zapowiedział już odznaczającego się artystę, że nam odkrył naturę swojego genjuszu; lecz, że w drugiem przewyższył wszelkie nadzieje, jakie słusznie o nim powiązać było można.

Pan Chopin tak w zagłębieniu mechanizmu forté-piana, jako też w poezyi muzycznej, wzniósł się nad wszystkich swoich współzawodników. Dzięki nauce jaką wyczerpał z ich dzieł chwalebnych, a więcej jeszcze naturze, która go za swojego obrała polubieńca“.

Oto jak się przedstawia recenzja dwóch dzieł Chopina przez Stoepla w całości.

F. Starczewski,

SZPIEG HENRYK MACKROTT — SYN O MUZYKACH.

Ciekawym niezmiernie dokumentem obyczajowym z pierwszej połowy wieku XIX są bezwątpienia raporty szpiega Henryka Mackrotta — syna, pisane po francusku dla cesarzewicza Konstantego. Osławiony szpieg podaje najprzeróżniejsze szczegóły z życia znanych w Warszawie osobistości i nie omija też muzyków. [1])

Uwaga jego zatrzymuje się na znakomitej pianistce Marji Szymanowskiej, matce żony Adama Mickiewicza. „Pani Szymanowska — pisze Mackrott w styczniu 1823 — opowiadała kilku neofitom w Warszawie, iż będąc na balu, wydanym na cześć cesarza, została bardzo dobrze przyjęta przez ks. Łowicką. Cesarz tańczył najpierw z ks. Łowicką, następnie z ks. Zajączkową, a później z nią. Opowiada też o bytności swej nazajutrz u cesarza, który powiedział jej, że powinna żałować, iż nie była w Weronie podczas ostatniego kongresu, bo cesarz chwalił bardzo innym monarchom jej talent. Mówią, iż Szymanowska ma nadzieję dostawać wkrótce pensję, jako pianistka dworu. Wszystko to sprawia ogromną przyjemność neofitom warszawskim“.

Mackrott nie zapomina o znanym skrzypku Serwaczyńskim i skrzętnie zaznacza entuzjazm patrjotyczny młodzieży, wywołany wykonaniem przez niego utworów narodowych:

---

[1]) Rapports sur Divers objets. Państwowe Arch. Akt Dawnych w Warszawie. Ob. St. Małachowski-Łempicki: Józef Elsner jako wolnomularz. Kwartalnik Muzyczny. № 5. 1929. Z dziejów wolnomularstwa polskiego. Przegląd Współczesny. № 88. 1929.

„Serwaczyński miał koncert (sierpień 1821) i w końcu odegrał *pot — pourri*, złożone z różnych tańców narodowych, między innemi z poloneza Kościuszki i mazurka Dąbrowskiego. Wielka liczba młodzieży, przeważnie akademickiej, biła brawo tak silnie, iż przeszła granice należytego spokoju".

Dalej Mackrott podaje przykry wypadek, dotyczący prywatnego życia zasłużonego profesora Konserwatorjum Warszawskiego i cenionego skrzypka Józefa Bielawskiego: „Publiczność opowiada sobie (sierpień 1821) smutne zajście, które miało miejsce kilka dni temu. Dzień był wyznaczony na ślub muzyka Bielawskiego z panną Radke, córką ekonoma wielkiego wschodu wolnomularskiego. Powóz, w którym znajdowała się narzeczona z druchnami, wywrócił się w drodze do kościoła. Narzeczona wypadła na ziemię, zraniła sobie głowę i uszkodziła nos tak silnie, iż zapewne go straci. Mówią, że stangret wywrócił na umyślnie, na skutek rozkazu swego pana, mieszczanina Franciszka Kijoka, który starał się również o pannę Radke.

Sławny skrzypek francuski Aleksander Boucher, który w 1821 odbył wielką podróż artystyczną po Europie, zawitał również do Warszawy. Był on widocznie bardzo chciwym i aroganckim. Opowiada Mackrott, iż podczas bytności w Warszawie znajdował się pewnego razu w gościnie, gdzie proszono go, aby coś zagrał. Boucher obiecał, lecz widząc, że publiczność się zwiększa, nie chciał grać, mówiąc, iż to może wpłynąć ujemnie na dochód z jego koncertu, mającego się wkrótce odbyć. Wreszcie zgodził się, lecz pod warunkiem, że obecni wezmą najpierw bilety na jego koncert. Pewien oficer gwardji, będący w tem towarzystwie, odezwał się do swego kolegi, iż niema potrzeby tak prosić tego skrzypka. gdyż dosyć jest dać trzy dukaty za lożę na jego koncert i będzie go się słyszało bez próśb, na co Boucher powiedział oficerowi w sposób obrażający: „Panie, pan może nie ma trzech dukatów całej swej fortuny!".

Oto garść nieznanych szczegółów o muzykach z raportów Mackrotta.

Stanisław Małachowski-Łempicki (Warszawa)

PIERWSZE PRZEDSTAWIENIE „NIEMEJ Z PORTICI" AUBERA W WARSZAWIE.

I.

29 lutego 1828 r. wystawiono po raz pierwszy „Niemą z Portici" w Paryżu. Odrazu dzieło to zyskało popularność i głośne stało się w całej Europie nie tylko ze względów artystycznych, nie tylko dlatego, że był to — jak powiedział Wagner — „pierwszy prawdziwy dramat w 5 aktach z atrybutami tragedji", ale głównie dlatego, że opera Aubera z tekstem Scribego i Delavigne'a stała się pobudką rewolucyjną, z którą, zwłaszcza w Belgji, losy kraju na zawsze się związały. Wiadomo przecież, że publiczność po przedstawieniu tej opery w Brukseli 25 sierpnia 1829 r., podekscytowana nawoływaniami do zrzucenia jarzma, porwawszy tłum, zburzyła pałac namiestnika. Wystawienie „Niemej z Portici" w Brukseli przyspieszyło w ten sposób wybuch rewolucji.

Odbyła potem „Niema" tryumfalny pochód po wszystkich niemal scenach operowych; w chwilach decydującej walki grano ją i w Niemczech, gdzie nie mniejszy niż w Brukseli wywoływała entuzjazm, chociaż tłumacz niemiecki Karol August Lichtenstein osłabił rewolucyjny charakter dzieła. Mimo to nawoływanie Masaniella: „Ciężko nas gniecie jarzmo tyranji. Precz z jarzmem! Precz z łańcuchami! Gdy tyrani upadną, będziemy wolni" i tutaj budziło gorące pragnienie czynu.

Dyrektor opery warszawskiej Karol Kurpiński w półtora roku po premjerze paryskiej, bo jeszcze 12 sierpnia 1829 roku postanowił wystawić „Niemą z Portici".[1]) Na czele Teatru Narodowego stali wówczas dyrektorzy Osiński i Dmuszewski, prezesem dyrekcji rządowej teatrów i widowisk w Królestwie był osławiony generał Rożniecki. Dmuszewski miał sprowadzić partyturę z Berlina; po upływie 5 miesięcy dowiaduje się z żalem Kurpiński, że partytura jeszcze nie jest sztychowana. „Nie można sobie rozłożyć planu prowadzenia oper porządnie i korzystnie" — skarży się w swym „Dzienniku" [2]) dnia 5 grudnia. Ale już 12 grudnia z radością spowiada się swemu „Dziennikowi": „Odebrałem z Paryża sztychowaną partycję „La Muette de Portici". Natychmiast zaczynają się starania o pozwolenie wystawienia tej opery; 14 grudnia dyrektor Osiński wystosował do wiceprezydenta municypalności pismo z prośbą o udzielenie zezwolenia. 25 — pisze Kurpiński — „otrzymaliśmy przez J.W.P. generała Rożnieckiego pozwolenie od Jego cesarskiej wysokości Wielkiego Księcia wystawienia opery „Niema z Portici" a to własnoręcznem pismem J. W. generała, które Pan Dmuszewski złożył do naszego archiwum".

Chodziło teraz o wybór tłumacza. Stałym tłumaczem oper był do niedawna Wojciech Bogusławski, który zmarł 23 lipca. Kurpiński był zdania, że i nadal trzeba mieć stałego tłumacza i uważał, że najzdatniejszym byłby Minasowicz, który w 1828 roku tłumaczył libretto opery „Otello" Rossiniego. Dyrekcja jednak, wbrew życzeniom Kurpińskiego powierzyła we wrześniu tłumaczenie „Hrabiego Ory" Rossiniego Słowaczyńskiemu. Tłumaczenie to nie dogodziło dyrektorowi opery, który pisze dnia 18 września: „Mimo najszczerszej chęci nie mogę poprzestać na takiem przełożeniu opery „Le comte Ory"; wyrazy nie mają szlachetności, zbyt mało natury, wiersz recitatiwowy niema rymów, jest twardy i niegodny deklamacji muzycznej; słowem niepodobna tak zostawić jak jest teraz. Z tego powodu napisałem list do Pana Osińskiego i odesłałem mu partycję i egzemplarz z tłumaczeniem, aby chciał w tym względzie zaradzić". W rezultacie Osiński musiał tłumaczenie Słowaczyńskiego nietylko gruntownie przerabiać ale niektóre ustępy wręcz tłumaczyć na nowo.

Niezadowolenie Kurpińskiego z narzuconego mu przez dyrektorów teatru tłumaczenia spowodowało, że obecnie zgodzili się oni na oddanie przekładu proponowanemu przez Kurpińskiego Minasowiczowi. 8 stycznia 1830 roku notuje Kurpiński: „Pan Minasowicz podjął się tłumaczenia „Niemej" za zł. 3 od arkusza podłożonego w partycji".

Ale od tej chwili zaczęły się kłopoty z tłumaczem. Dopiero 10 marca można było rozpisać role z pierwszego aktu, Minasowicz wyjechał za granicę i nie dawał znaku życia. 23 sierpnia 1830 r. skarży się Kurpiński: „Dotąd nietylko miała być wytłumaczona opera „Niema z Portici", ale nawet wystawiona. Tymczasem więcej nie mamy od tłumacza jak dwa pierwsze akty. Na następne trzy już od trzech miesięcy oczekujemy. Umowa z jego strony niedotrzymana może nam wiele szkody zrządzić". A w tydzień później: „Opera nic nowego nie ma do uczenia. Pan Minasowicz, nie zostawiwszy nam ani egzemplarza ani partycji, krzywdę nam wyrządził, bo bylibyśmy dali komu innemu do przetłumaczenia, aby tylko jaknajprędzej: idzie nam bowiem o to, aby przynajmniej przez październik,

---

[1]) Pierwszą operą Aubera wystawioną w Warszawie, był „Mularz i ślusarz" (1828 r.). Po „Niemej" wystawiono: Fra Diavolo (1831), „Narzeczoną" (1832 r.) „Konia spiżowego", (1839), „Jezioro wieszczek" (1843) „Syrenę" (1845) „Spółkę z szatanem" (1846), „Marco Spadę" (1854).

[2]) Dziennik prywatny niektórych czynności teatralnych a szczególniej operowych, zaczęty od 1 lipca r. 1827 z czasu nowego administrowania przez Wnych Osińskiego i Dmuszewskiego, przy pomocy komitetu, złożonego z J.P.P. Kudlicza, Szczurowskiego, Szymanowskiego, Werowskiego i Kurpińskiego do końca r. 1830 utrzymywany przez Karola Kurpińskiego dyr. opery. (Własność Państwowych Zbiorów Sztuki). Z dziennika tego zaczerpnąłem dane o przygotowaniach do wystawienia „Niemej z Portici".

listopad, grudzień tę operę grać, bo jeżeli koło Nowego Roku dopiero z nią wystąpimy to już się na nic nie przyda. Minasowicz ma powrócić dopiero przy końcu września; jeżeli nam z sobą przywiezie tłumaczenie, to rozpisanie ról i nauka chórów z trzech trudnych aktów i całe wystawienie najmniej dwa miesiące zabierze: a nuż powróci z niczem i dopiero weźmiem się do tłumaczenia? — to w tym roku źle wyjdziemy".

28 września jednak Minasowicz dostarczył tłumaczenie aktu trzeciego.

W tym okresie kłopotów z tłumaczem „Niemej" przygotowywano się do godnego wystawienia opery Aubera. Na posiedzeniu komitetu artystów Teatru Narodowego dnia 29 marca 1830 roku, dyrektor Osiński odczytał opis dekoracyj do „Niemej" tudzież warunki pod jakiemi Sachetti, który osiągnął niedawno olbrzymi sukces jako dekorator „Chłopa miljonowego" Rajmunda, zgadza się malować dekoracje do tej opery. Sachetti żądał za wykonanie sześciu dekoracyj (bez materjału) 5 tysięcy złotych z zastrzeżeniem, aby połowa sumy była wypłacona po wymalowaniu trzech dekoracyj a druga połowa po zupełnem wykończeniu roboty. Komitet zgodził się na żądania Sachettiego z wyjątkiem dyrektora Dmuszewskiego, który oświadczył, że warunki te są zbyt wygórowane.[3])

Na tem samem zebraniu zgodzono się wypłacić zaległość primabalerinie Antoninie Palczewskiej, która, z powodu nadwyrężenia palca u nogi, oddawna nie występowała. Zgodzono się na to z tego powodu, że tylko ona mogła podjąć się tytułowej roli w „Niemej z Portici" a — jak czytamy w protokóle z posiedzenia komitetu — „troskliwy o przyzwoite wystawienie rzeczonej opery dyrektor Osiński uznał, iż potrzeba jest wysłać do Berlina J. Pannę Antoninę Palczewską, którąby tam z dobrego wzoru wyuczyła się roli Niemej z Portici". I tylko pod tym warunkiem zgodzono się na wypłacenie jej zaległej gaży, „jeżeli taż artystka zechce przyjąć rzeczony obowiązek, którym w części przynajmniej wynagrodzi towarzystwu szkody, przez swoją dziewięciomiesięczną nieobecność na scenie zrządzone".

Projekt wysłania za granicę Palczewskiej i zaangażowanie Sachettiego świadczyły najwymowniej o tem, jak wielką przywiązywano wagę do wystawienia głośnej opery Aubera. Na posiedzeniu komitetu dnia 19 kwietnia zaproponowano Palczewskiej warunki dyrekcji, które spisano następnie w specjalnej umowie, podpisanej przez artystkę i wyznaczonego do tej czynności członka komitetu Szymanowskiego.

Tekst tej umowy brzmiał:

1) Panna Palczewska obowiązuje się wyjechać w czasie jaknajprędszym do Berlina, dla dokładnego wyuczenia się roli Fenelli w operze p. n. „Niema z Portici".

2) W nadziei że, Panna Antonina Palczewska rolę wspomnianą z należytą dokładnością wykonywać będzie w stanie, komitet skłonił się do wypłacenia tejże natychmiast czteromiesięcznej gaży, która przestała jej być płaconą od 1 grudnia roku zeszłego 1829 do ostatniego marca r. b. z przyczyny niemożności wypełniania przez nią obowiązków przyjętych w balecie, dla bólu nogi.

3) Komitet obowiązuje się i resztę gaży za trzy miesiące pozostające jeszcze do końca roku teatralnego wypłacić pannie Palczewskiej, skoro ta udowodni, że powierzoną sobie rolę grać będzie mogła.

4) W przypadku, gdyby po powrocie z Berlina tańczyć w baletach nie była w stanie i tylko wspomnianą rolę grać mogła, komitet zapewnia jej tę samą gażę, jaką dotąd pobierała t.j. złotych polskich 540 miesięcznie, lecz tylko na czas czterech miesięcy, poczynając od 1 lipca r. b.[4])

---

[3]) Akta dyrekcji rządowej teatrów i widowisk w Królestwie, tyczące się rozporządzeń dyrekcji teatrów. Archiwum teatrów miejskich w Warszawie. № inw. 373. Protokół z posiedzenia komitetu 29 marca 1830.

[4]) Protokół z posiedzenia komitetu 19.IV. 1830 r. j.w.

Mimo, że warunki te świadczyły o wielkiej ustępliwości ze strony dyrekcji, która za wszelką cenę dążyła do jaknajprzyzwoitszego wystawienia „Niemej z Portici" nie odrazu Palczewska się na nie zgodziła. „Nader dogodne warunki ze strony dyrekcji nie mogły trafić do jej zbałamuconego przez nieograniczoną chciwość rozumu" — pisze Kurpiński.

W końcu Palczewska zgodziła się i wkrótce wyjechała do Berlina.

Sprawa wystawienia „Niemej" skomplikowała się jednak z innego powodu: mianowicie baryton Polkowski podał się do dymisji, względnie żądał podwyżki. „Pan Polkowski zostaje — pisał do dyrektorów Kurpiński — ale pod warunkiem podwyższenia mu gaży do dukatów 30 na miesiąc, rozumiem jednak żeby poprzestał na 6 tysiącach złotych rocznie. Wymawia sobie oprócz tego, ażeby grywał tylko w operach, ażeby mu dać dwa miesiące wolnego czasu na przyszłą wiosnę a to nawet z jego strony bez żądania gaży przez ten przeciąg czasu. Winien jestem zwrócić uwagę Szanownej Dyrekcji, iż bez Pana Polkowskiego nie możnaby w żaden sposób dać „Niemej" i wielu innych oper, składających główniejszą część naszego repertorjum lirycznego".[5]) Na warunki Polkowskiego dyrekcja się zgodziła i podniosła mu gażę z 5.736 zł. rocznie na 6 tysięcy.[6])

Jednem słowem godzono się na różne ustępstwa, byle tylko doprowadzić do wystawienia „Niemej z Portici".

W czerwcu Palczewska miała już opracowaną rolę tytułową. W „Dzienniku" Kurpińskiego czytamy dnia 11 czerwca: „Pisała ... p. Palczewska z Berlina, ażeby jej przysłać na prezent mający się ofiarować tej osobie, która jej nauczyła roli Niemej tudzież wynagrodzenia dla korepetytora muzyki przy tej nauce. Uradzono posłać jej na to gażą za cały miesiąc czerwiec".

Dnia 6 lipca wyjechał Kurpiński wraz z Kudliczem do Berlina a 25 byli oni na przedstawieniu „Niemej z Portici". Wszystko więc było przygotowane i jedynie Minasowicz wstrzymywał rozpoczęcie prób, które, z powodu zwłoki w dostarczeniu libretta zaczęły się dopiero 29 sierpnia a więc w osiem miesięcy po uzyskaniu zezwolenia na wystawienie „Niemej".

W dzienniku Kurpińskiego mamy następujące notatki o próbach z tej opery:

29 wrzesień. Z rana mieliśmy pierwszą naukową próbę z opery „Niema z Portici".

30 wrzesień. Uczyliśmy się „Niemej".

1 październik. Z rana uczyliśmy się „Niemej" 2-ch aktów.

4 październik. Uczyliśmy się 2-ch aktów opery „Niema". Już je można złożyć.

W tem 12 października następuje cios: „Panu Dmuszewskiemu wiceprezydent oświadczył, żeby przerwał naukę „Niema z Portici". To klęska! Kto teraz powróci wydatek na dekorację, sprowadzenie partycji, głosy orkiestrowe, kopjaturę ról i chórów a nadewszystko czem zastąpić pożądaną operę. Cóż będzie z wynagrodzeniem tłumacza? Jak teraz uważać pannę Palczewską"?

Cios był rzeczywiście wielki. Czyniono jeszcze zabiegi, by uzyskać cofnięcie zakazu. Wszystko nadaremnie. Mimo to, nie tracąc nadziei, przygotowywano się jeszcze do wystawienia tej opery. I do tego okresu można odnieść słowa „Kurjera Polskiego" z 18 stycznia 1831 roku, mówiące „o zaciekłości z jaką Różniecki szpiegował czy ukradkiem czasem nie uczą się polscy śpiewacy tego wielkiego politycznego dzieła".[7]) Jeszcze w miesiąc po zakazie dnia 15 listopada miała się odbyć wieczorem próba z dekoracyj i maszynerji opery. Nie doszła ta próba tylko dlatego do skutku, że nie można było

---

[5]) Raport Kurpińskiego z dołączeniem niektórych uwag nad stanem opery tudzież całego składu Teatru Narodowego z 4 kwietnia 1830 r. j.w.

[6]) Etat dla kasy Teatru Narodowego od 1 lipca 1830 do 30 czerwca 1831 r. j.w.
Po powstaniu gaża jego wzrosła do 6.480 zł. rocznie (Etat od 1 lipca 1832 do 30 czerwca 1833 r. j.w.).

[7]) Kurjer Polski № 395 z 18 stycznia 1831 r.

ustawić wszystkich szczegółów. Ale w cztery dni później — notuje Kurpiński — „nastąpiła próba z dekoracyj i maszynerji Pana Sachettiego do opery „Niema z Portici". Bardzo piękne!"

Ale na tem i koniec. Dnia 26 listopada notuje Kurpiński jakby z rezygnacją: „Zaczęliśmy się uczyć opery „Fra Diavolo". Przewidywania dyrektorów, że wystawienie „Niemej" podreperuje nadwyrężone finanse teatru zawiodły. A cios był tem silniejszy, że na przygotowanie, sprawienie dekoracyj i maszynerji, na wyjazd Palczewskiej do Berlina, wydano sporo pieniędzy, tak, że Kurpiński oblicza stratę na kilkadziesiąt tysięcy złotych, nie mówiąc już o stracie czasu. [8])

Zakaz był niewzruszony. Miał on podstawy czysto polityczne: nie chciano, aby na gruncie warszawskim „Niema z Portici" odegrała rolę bodaj zbliżoną do tej, jaką odegrała w Brukseli. I gdyby nie te przeciwności, które towarzyszyły przygotowaniom do wystawienia „Niemej", kto wie, być może, że przedstawienie opery Aubera byłoby sprzągnięte tak nierozerwalnie z dziejami powstania listopadowego, jak jest złączone z odzyskaniem niepodległości Belgji.

II.

Wybuch powstania umożliwił wystawienie „Niemej z Portici". Nietylko umożliwił, ale dyrekcja teatru, szukając repertuaru, odpowiadającego nastrojom powstańczym nie mogła znaleźć odpowiedniejszego dzieła jak, owiana aureolą rewolucyjnej przeszłości, opera auberowska.

14 grudnia przystąpiono na nowo do prób z „Niemej"; Równocześnie odbywały się próby z wystawionej po raz pierwszy w 1818 roku opery Elsnera „Król Łokietek"; grano ją 19 stycznia i Kurpiński notuje w swym dzienniku, że „od rewolucji aż dotąd ta sztuka była najstosowniejszą do dzisiejszych okoliczności, to też wielkie uniesienia towarzyszyły jej wystawieniu." Domagano się jednak w dalszym ciągu i to coraz natarczywiej jaknajrychlejszego wystawienia „Niemej". Sądzono że Teatr Narodowy wystawi ją na Nowy Rok. Próby odbywały się ciągle, ale na termin ten, zapowiadany przez „Merkurego" nie zdążono. Nieraz próby musiano odwoływać, ponieważ artyści na nie nie przychodzili; działał tu niewątpliwie nastrój chwili. Pozatem 20 grudnia wszyscy artyści Teatru Narodowego udali się na Pragę celem wznoszenia okopów: pracowali od godziny 9 rano do 4 popołudniu. Nie mogło to oczywiście wpłynąć na intensywność w przygotowaniach scenicznych.

Dnia 23 grudnia zastępca prezesa dyrekcji teatrów Albert Grzymała wystosował pismo, w którem domaga się większej pilności w wypełnianiu obowiązków artystycznych. „Mając sobie doniesionem, że J.Panowie artyści zamiast, pomnożenia gorliwości, do jakich obecny stan kraju zachęcać by ich powinien, zaniedbują przepisanego porządku, przez co nauka sztuk opóźnienia doznaje, wzywam tychże, aby jaknajregularniej zgromadzali się na próby pod karami ustawami przywiązanemi. Reżyser z przydanymi sobie pomocnikami zapisywać będą codziennie wszelkie uchybienia i o takowych uwiadamiać dyrekcję. Najszczególniej poleca dyrekcja, iżby panowie artyści gotowymi byli do wypełniania wszelkich rozporządzeń dyrektorów tak w przyjmowania ról i ich nauce jak najregularniejszem uczęszczaniu na próby, o których przez wypisanie takowych na zwyczajnej tablicy uwiadomieni będą, niemniej, ażeby przez usilne wypełnianie powinności przykładali się do ogólnego dobra. Własny interes i gorliwość każdego dostateczną dla niego być winno

---

[8]) Krótki rys Teatru Narodowego od roku 1818 do 1 lipca 1831. Warszawa 1831.

pobudką. Dyrekcja zaś nie sądzi, iżby kiedy miała być zniewoloną do użycia środków karności, zastrzeżonych ustawami". [9])

Następnego dnia odbyło się pod przewodnictwem Grzymały zebranie wszystkich artystów, na którem domagał się on szybkiego działania w obecnych okolicznościach, wymagających wystawiania sztuk patrjotycznych; zwrócił uwagę na to, że obecna publiczność „mniej zważa na dokładność gry, ale za to wymaga rozmaitości w sztukach stosownych do ducha rewolucyjnego". [10])

Nie ulega wątpliwości, że przemówienie to dodało bodźca artystom, którzy energiczniej zabrali się do roboty. Tym razem nie chodziło już o zaspokojenie wiecznie głodnej kasy teatralnej, ale o wprowadzenie do repertuaru dzieła odpowiadającego chwili dziejowej. Niemożliwą było jednak rzeczą opracować całą operę; toteż dyrekcja postanowiła tak bardzo oczekiwanej premiery nie dokładać i wystawić na razie trzy akty, zwłaszcza, że właśnie zakończenie trzeciego aktu ma charakter rewolucyjny. Wszak tutaj chór śpiewa:

Już czas, przebrana miara,
Okrutny, chroń się, chroń,
Bo sroga będzie kara,
Gdy broń odeprze broń.

Ten akt, w którym raz po raz odzywają się nawoływania „Do broni", był w obecnym momencie dziejowym, najaktualniejszy. [11]) Toteż dyrekcja, wyznaczywszy na dzień 15-go stycznia 1831 roku premierę „Niemej", ogłosiła: „Chcąc jaknajspieszniej zadosyćuczynić publiczności, oczekującej wystawienia opery „Niema z Portici" dyrekcja Teatru Narodowego powzięła zamiar wystawienia tymczasowo trzech pierwszych aktów tej opery, z których ostatni kończy się na wybuchnięciu rewolucji".

W dalszym ciągu charakterystyczne usprawiedliwianie: „Główna czynność w tym całym przedmiocie toczy się na masie ludu czyli chórach, a których wyuczenie u nas jest jeszcze bardzo utrudzającem, zwłaszcza, gdy kilkunastoletnie istnienie naszego konserwatorjum muzyki dotąd nie zaopatrzyło naszych chórów w indywidua muzykalniejsze. Następne akta jaknajrychlej wystawione będą." [12])

Tekst ten inspirowany był z wszelką pewnością przez Kurpińskiego. który złośliwie wyraził się o konserwatorjum, będąc przeciwnikiem nauczyciela śpiewu Soliwy, protegowanego przez generała Rożnieckiego. Chóry te i ilościowo przedstawiały się bardzo skromnie, co oczywiście mogło razić w operze opartej właśnie na chórach jak „Niema z Portici". Jeden z recenzentów mówi że „masy" te składały się z kilku zaledwie osób; była w tem coprawda przesada ale niezbyt daleka od prawdy. W okresie powstania listopadowego chór opery składał się z 10-ciu sopranów, 8-miu pierwszych i drugich tenorów, 5 altów i 3-ch basów, razem więc liczył 26 osób. [13])

Skromnie, ale nie przerażająco. Po powstaniu w 1832 r., chór zwiększył się o 12 osób. [14]).

Liczba solistów w operze była bardzo skromna. Do opery należeli: pierwsza śpiewaczka — Meierowa, druga pierwsza śpiewaczka (grająca także w komedji) — Aszpergerowa,

---

[9]) Pismo dyrekcji rządowej z 23 grudnia 1830 r. Archiwum Teatrów Miejskich w Warszawie j.w.

[10]) Cyt. Dziennik Kurpińskiego.

[11]) W bibliotece teatrów miejskich w Warszawie są 3 egzemplarze „Niemej". Jest charakterystyczne, że scena ta jest przekreślona; najwidoczniej po powstaniu listopadowem jej nie grano. W egzemplarzu z 1832 r. scena ta jest całkiem pominięta i przywrócona dopiero w 3-im egzempl. z 1889 r.

[12]) Kurjer Polski Nr. 391 z 15 stycznia 1831 roku.

[13]) Lista imienna artystów i służby teatralnej obu teatrów Narodowych w Warszawie z wyszczególnieniem ich pensji rocznej. Akta Rady Administracyjnej. Archiwum Akt Dawnych. Vol. 1193.

[14]) Cyt. etat od lipca 1832 roku. Obecnie chór opery warszawskiej składa się z 50 osób. (Budżet teatrów miejskich na 1931/2. Dziennik zarządu m. st. Warszawy Nr. 12—15. 1931 r.).

dwie drugie śpiewaczki, wychowanki warszawskiego konserwatorjum, Wołków i Gładkowska, trzecia śpiewaczka, kontralt (grająca też w komedji) — Salomonowicz, pierwszy tenorzysta — Żyliński, pierwszy baryton — Polkowski, drugi pierwszy baryton — Weinert (też w komedji), trzeci tenor — Lanckoroński, pierwszy basso-cantante Szczurowski. Czyli razem było w operze 10 solistów. Trzeba jednak wyjaśnić, że niektóre siły dramatyczne miały obowiązek występować również i w operze. Takich artystów i artystek było również 10. Balet składał się z 24 a orkiestra z 29 osób (pierwsze skrzypce — 4, drugie — 3, altówka — 2, wiolonczela — 3, kontrabas — 3, oboje — 2, flety — 2, klarnety — 2, fagoty—2, waltornie — 2, trąby — 2, kotły — 1). Pozatem, oprócz dyrektora Kurpińskiego, do składu opery należeli: korepetytor muzyczny Żyliński, korepetytor chórów Kratzer i baletu Józef Stefani. [15]) Takiemi siłami rozporządzał Teatr Narodowy, wystawiając „Niemą z Portici".

Obsada głównych ról była następująca: Masaniello-Polkowski, Alfons Żyliński, Elwira Wołków, Fenella-Antonina Palczewska. W innych partjach wystąpili: Romanowski, Świergocki, Bondasiewicz, Lanckoroński, Damse i Salomonowicz. Na afiszu, który zapowiadał „trzy pierwsze akty" zaznaczono, że „wszystkie bilety frejowe uchylają się". [16])

Wystawienie „Niemej" wzbudziło wielkie zainteresowanie. „Przyznać potrzeba, — czytamy w „Merkurym" — że ciemiężcy nasi dobrze się znali na efekcie scenicznym; wiedzieli oni, ze zgnębionemu ludowi niebezpieczno jest stawiać przed oczy jak to się odzyskuje wolność, obawiali się i podobno słusznie, aby Polacy nie chcieli pójść za przykładem rybaków w Neapolu, aby, podniesiony muzyką, czarowny widok wybijających się z niewoli nie stał się dla nas hasłem do stargania niecierpliwie znoszonych okowów. Dlategoteż wstrzymywano ciągle aż nareszcie całkiem podobno zakazano wystawienia „Niemej z Portici", tak przez publiczność pożądanej i oczekiwanej tak długo... „Niema" więc skazana została na wygnanie z repertuaru teatralnego czy też oczekiwać miała na feliciora tempora t. j. dopóki bagnety nie wypędzą z rzeczywistego świata na teatralny wszelkich o wolności wyobrażeń; gdy oto niespodziewanie dla Rożnieckiego i spółki Warszawa, nie widząc jeszcze „Niemej", w pamiętnej nocy dnia 29 listopada tak dobrze powtórzyła koniec trzeciego jej aktu, że im samym o mało nie dostała się w udziale rola hiszpańskich żołnierzy, przez Masaniella i towarzyszów jego wyrżniętych... Aż rewolucji trzeba było, aby teatr nasz pozyskał wolność dania sztuki, granej już we wszystkich niemal krajach Europy, granej, co większe, w stolicy i pod okiem cesarza Franciszka! Rzecz dziwna, w głównej fabryce kajdan Św. Przymierza sztuki piękne mniej doznawały przeszkód niż w stolicy konstytucyjnego państwa! Skoro też razem z jutrzenką swobody dla Polski teatr odzyskał swą wolność, jeden był głos teatralnej publiczności, aby jak najprędzej dano „Niemą". [17])

W tym samym tonie pisał „Kurjer Polski", poświęcający, dzień po dniu, cztery artykuliki wystawieniu opery Aubera. Jeżeli się weźmie pod uwagę, że niezbyt wiele miejsca poświęcano w tym czasie w prasie warszawskiej teatrowi, świadczyć to będzie najlepiej o tem wielkiem zainteresowaniu, jakie towarzyszyło premierze „Niemej z Portici".

III

Jak grano operę Aubera? „Kurjer Polski" pisze wprawdzie o „doskonałości egzekucji", że „uwierzyć ledwie można, żeby przez tak krótki czas naukę do tego stopnia można

---

[15]) Cyt. lista imienna.
[16]) Afisz znajduje się w Bibljotece Teatrów Miejskich w Warszawie.
[17]) „Merkury" Nr. 32 z 18 stycznia 1831 r.

było doprowadzić“ i że „na to takiego Polaka trzeba było jak Kurpiński i takich Polaków jak nasi śpiewacy“ [18]), ale najprawdopodobniej było tak jak pisze bezimienny sprawozdawca „Merkurego“: „Co do wystawienia „Niemej“ na naszem teatrze, to jak wiele innych rzeczy u nas dowiodło, że wiele mamy dobrych chęci, więcej często aniżeli możności“. [19])

A więc przedewszystkiem chóry, którym w operze tej Auber tak ważną wyznaczył rolę. [20]) Mniej wymagający sprawozdawca „Kurjera Polskiego“ napisał, że „chóry szły dobrze“ ale zato „Merkury“ nie szczędził uwag krytycznych. Zarzucał on konserwatorjum, że dało ono teatrowi dotychczas tylko dwie śpiewaczki [21]) a „chórzystów podobno nic. Dawni co byli zestarzeli się czy powymierali, dość, że ich prawie niemasz i w „Niemej“ też smutną rzeczą było słyszeć jak cały niemal efekt najpiękniejszych miejsc minął przez niedostateczne obsadzenie chórów. Oprócz tego czy zbyteczny pośpiech w uczeniu się, czy zwykły w pierwszych wystawieniach brak wprawy, nawet i te kilka osób do chórów należące nie ze wszystkiem zgodnie śpiewały“. Mimo tej surowej krytyki przyznaje sprawozdawca, że „najtrudniejsze miejsca, jakiemi są chór na rynku w akcie trzecim i modlitwa na same głosy bez towarzyszenia orkiestry, te najlepiej poszły.“ Jak z tego sądzić można chóry śpiewały trochę „cienko“ i, jeżeli mimo to „Niema“ osiągnęła wybitny sukces, to dzięki własnym walorom muzycznym i politycznym.

Z pośród artystów największy sukces odnieśli: primabalerina i dekorator. Tutaj nie było już tylko „dobrych chęci“.

Antonina Palczewska była wytrawną tancerką. Kształciła się w kraju i zagranicą. Gdy w 1826 roku wróciła z Paryża, występując poprzednio z wielkiem powodzeniem w szeregu miast zagranicznych, między innemi w Paryżu, Nancy, Berlinie i Wrocławiu, pisano o niej: „Któryby nie oddał sprawiedliwości jej nadzwyczajnemu przez tak krótki pobyt w Paryżu postępowi [22]), jej zręczności, pięknemu ułożeniu, lekkości, wdziękom.“ [23]). Inny sprawozdawca pisał: „Pragnąc zalety tańca naszej Polki wymienić, pióro nie może myślom wydołać. Jej lekkość, układ ciała i rąk... wdzięk nareszcie ogółu tak dalece nas zachwyciły, że gdyby nie zewnętrzne przymioty tancerki, gdyby nie ta postać kształtna i ujmująca, gdyby nie ten niegasnący na twarzy uśmiech... nie dalibyśmy zapewne wiary, żeby to była taż sama nasza młoda tancerka i żeby dziesięciomiesięczny jej pobyt w Paryżu zdolny był uskutecznić w talencie rozwijającym się dopiero zmiany, które największe nadzieje w oczekiwaną doskonałość zmieniły.“ [24])

Niezawiodła Palczewska i w roli Fenelli. „Ktokolwiek zastanowi się — pisał „Merkury“— jak trudno oddać samemi tylko gestami tyle rozmaitych uczuć, jakie miotają serce, gdy walczy między miłością a nienawiścią, ktokolwiek pojął położenie Fenelli, ten przyzna, że p. Palczewska bardzo znakomity okazała talent, że niepodobieństwem jest prawie lepiej od niej odegrać tę rolę. Recenzent widział w roli Fenelli i zagraniczne artystki; porównanie wychodzi na korzyść Palczewskiej. „Artystki — pisze — któreśmy widzieli w Paryżu,

---

[18]) „Kurjer Polski“ Nr. 395 z 18 stycznia 1831 r.

[19]) „Merkury“ cyt. Nr. Wszystkie późniejsze cytaty z „Merkurego“ są z tego Nr.

[20]) W operze tej występuje szlachta, kawalerowie, damy dworu, oficerowie, żołnierze, paziowie, chłopcy kościelni, rada miejska, muzykanci, marynarze, zakonnicy, spiskowcy, przekupnie, rybacy, rybaczki, lud, służba, chłopcy, dziewczęta, dzieci. A chór warszawski liczył — 26 osób!

[21]) Mowa o Gładkowskiej i Wołkow. Również Polkowski był uczniem konserwatorjum przez 1 rok; przedtem był on uczniem Felida. Sławny Dobrski i German byli elewami konserwatorjum od 1826 r. do 1830, Dobrski jednak wystąpił po raz pierwszy w operze dopiero w 1832 roku a German w 1837. Meierowa była również uczennicą Soliwy.

[22]) Nauczycielem Palczewskiej w Paryżu był Coulon.

[23]) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego“ Nr. 181 z 13 listopada 1826 r.

[24]) „Gazeta Warszawska“ Nr. 178 z 7 grudnia 1826 r.

w Wiedniu i Berlinie w niczem nie przewyższają p. Palczewskiej, nie wszystkie jej nawet wyrównują. Publiczność nasza rzęsistemi i częstemi oklaskami obdarzała dawno niewidzianą a zawsze ulubioną artystkę.“ Zrazu bardziej wstrzemięźliwy w pochwałach był „Kurjer Polski“, który pisał tylko, że „P. Palczewska w roli „Niemej“ dowiodła, że się umiała zapatrywać na dobre wzory.“ [25]) W następnem jednak sprawozdaniu pisał już „Kurjer Polski“: „Panna Palczewska przeszła wszystkie oczekiwania, niema stolicy, któraby nam jej zazdrościć nie mogła.“ Uczynił jej jedynie zarzut z ubrania: „Ubrana jest za wykwintnie na siostrę Massanielliego, który jakże powinien karnacją swoją przypominać więcej nieba Neapolu.“ [26])

Mniej zadowolnił Polkowski w partji Massaniella. Partja to tenorowa a Polkowski był barytonem. Toteż pisał „Merkury“: „P. Polkowski jest dobry aktor, znakomity śpiewak, lecz nie na Massaniella. Sam głos jego (mezzo-basso) za niski jest do tej roli, która koniecznie tenora wymaga. Dlategoteż większą część swej partycji p. Polkowski gardłem śpiewać musiał, bo piersiowym głosem zbyt dla siebie wysokich tonów dostać nie mógł; łatwo zaś stąd wnieść można ile na tem śpiew tracił.“ O grze Polkowskiego pisze sprawozdawca, że było w niej „wiele ognia, w ogólności przypominała ona grę ulubionego od berlińczyków Badera, prócz, że w chwilach uniesień Bader nie krzywi się tak jak p. Polkowski.“ Następnie zwracał uwagę że niektórzy artyści inaczej pojmują tę rolę niż Bader i Polkowski: „wystawiają oni tego rybaka-króla namiętnym wprawdzie, lecz tłumiącym w sobie powierzchowne tej namiętności oznaki, które kiedy niekiedy tylko wybuchają tem gwałtowniej, że były wstrzymywane, tem straszniej, że je pozorna spokojność pokrywała.“

Sachetti, któremu w lwiej części zawdzięczał teatr nadzwyczajne wprost powodzenie ciągle utrzymującego się na repertuarze „Chłopa Miljonowego“ i tym razem odniósł wielki sukces. Zwłaszcza podziw budził wśród widzów wschód słońca w okolicach Wezuwjusza i pałac wicekróla w 3-cim akcie.

Mniejszy zachwyt budził balet: „Tańce gustowne — czytamy w „Merkurym“ — lecz tańczących mało, teżsame zawsze osoby, coraz w innych ubiorach, każą mieć wdzięczność za chęci, lecz oczu nie bawią.“

Również z zastrzeżeniami spotkało się tłumaczenie Minasowicza. Wprawdzie „Kurjer Polski“ pisał o niem, że „na rzetelną zasługuje pochwałę“ [27]), ale „Merkury“ zajął stanowisko krytyczne: „Poezję — pisał — poświęcono muzyce. Wiersze te Minasowicza mogą być i są po większej części łatwe dla śpiewaków do wymawiania, łatwo przystają do muzyki, lecz w czytaniu żadnej nie mają przyjemności; napróżnobyśmy szukali w nich nie już onego uroczego wdzięku, jaki tenże sam tłumacz umiał rozlać w poezji swojej w „Precjozie“ [28]), ale nawet tej gładkości mile w ucho wpadających rymów francuskiego pisarza. Wyznajemy szczerze, że nie pojmujemy podobnego systematu tłumaczenia jaki p. Minasowicz w „Otellu“ i „Niemej“ chce zaprowadzić; jeślić wiersze pod muzyką nie mają mieć innej wartości, prócz, że się pod nią z łatwością podłożyć dadzą, to lepiej nie zadawać sobie tyle nad nimi pracy i nie wymawiać w śpiewie jak tylko zawsze: do-re-mi-fa-sol i t. d.“

Ten sposób tłumaczenia Minasowicza był reformą wprowadzoną przez Kurpińskiego, który dążył do zmiany tłumaczeń tekstów operowych w ten sposób, by zachować ściśle

---

[25]) „Kurjer Polski“ Nr. 393 z 16 stycznia 1831 r.
[26]) „Kurjer Polski“ Nr. 395 z 18 stycznia 1831 r.
[27]) „Kurjer Polski“ Nr. 394 z 17 stycznia 1831 r.
[28]) Dramat reżysera berlińskiego teatru królewskiego Wolfa, naówczas bardzo popularny, wystawiono w Warszawie poraz pierwszy 17 marca 1827 r. z dekoracjami Józefa Głowackiego.

rytmiczność i metryczność języka. Kurpiński był również gorącym zwolennikiem rymów jedno-sylabowych, które, jego zdaniem, ułatwiały śpiew artystów. Sam Kurpiński przełożył w ten sposób „Lunatyczkę" Belliniego i „Konia Spiżowego" autora „Niemej" Aubera.

Jak łatwo można było przewidzieć, sceny rewolucyjne „Niemej" wywołały entuzjazm widzów. Pisze o tem „Merkury": „Kiedy Masaniello rozpoczął powstanie a lud uzbrojony ukazał się na scenie, długo trwające okrzyki przywitały oswobodzicieli ludu." Entuzjazm trwał i po przedstawieniu, po wywołaniu Palczewskiej i Polkowskiego: odśpiewano mazurka Chłopickiego, poczem wśród okrzyków „Niech żyje dyktator" opuszczała publiczność widownię.

Powtórzono „Niemą z Portici" dnia następnego. Grano ją w ciągu powstania 20 razy, co świadczy najlepiej o jej sile atrakcyjnej. M. i. grano „Niemą" 25 stycznia w pamiętnym dniu detronizacji Mikołaja. [29])

3-go maja wystawiono po raz pierwszy wszystkie akty „Niemej z Portici". „Natłok był niezmierny — czytamy w „Kurjerze Polskim" [30]) — dekoracje p. Sachetti nowy mu jednają zaszczyt: wybuch Wezuwjusza i spustoszenie lawy udały się nadspodziewanie. Z aktu piątego zostawiono tylko wstęp i niemy finał, z aktu wyrzucono piękny duet Alfonsa i Elwiry, zapewne dla skrócenia sztuki, która i tak przeciągnęła się do pół do 11-tej." [31]).

„Niema z Portici" nie odegrała u nas tak ważnej roli jak w Brukseli. Mimo to jednak była jednym z najbardziej interesujących symptomów, świadczących o związku życia teatru warszawskiego podczas powstania listopadowego z życiem i nastrojami społeczeństwa.

Wiktor Brumer (Warszawa).

SPRAWOZDANIA

Lorenz Alfred: Musikgeschichte im Rhytmus der Generationen. Berlin 1928. M. Hesse's Verlag. 8⁰, 123 str.

W muzykologji niemieckiej pojawiają się co pewien czas koncepcje, które usiłują ująć syntetycznie pewną grupę zjawisk w muzyce lub nawet ogół tych zjawisk, z jednego, specyficznego punktu widzenia lub założenia. Znamy już więc takie próby, oparte na założeniach filozofji religjologji i mistyki (Schümann: Monozentrik), matematyki (Karg-Elert: Harmonielehre) i t. p. Zupełnie nowy, dotychczas nie spotykany punkt widzenia, który możnaby poniekąd określić jako biologiczny, stworzył autor referowanej tu pracy. Usiłuje on mianowicie dać syntetyczne ujęcie całej historji muzyki na podstawie nauki, a raczej hipotezy o generacjach i genealogji. Jej zasadnicze twierdzenia brzmią następująco. Każdy człowiek jest sumą cech indywidualnych i odziedziczonych. Walka tych elementów stanowi istotę wszelkiego rozwoju w historji kultury. Wszelkie zmiany zachodzące w kulturze i sztukach dają się sprowadzić wyłącznie do zmian zachodzących w człowieku. Ponieważ każda następna generacja wnosi w życie nowe pierwiastki duchowe, różniące się naogół silnie od kultury duchowej pokolenia poprzedniego, więc generacja (t.j. okres czasu, obejmujący przeciętnie 33 lata) powinna tworzyć tę miarę, którą należy mierzyć i ujmować wszelkie przebiegi historyczne. Jak nieistotnym, zewnętrznym, a nawet absurdalnym wydaje się punkt widzenia Lorentza, tak niesłychanie dziw-

[29]) Wiktor Brumer: „Teatry warszawskie podczas powstania listopadowego". „Teatr" r. III-ci 1930 Nr. 3.

[30]) „Kurjer Polski" Nr. 490 z 4 maja 1831 r.

[31]) Przedstawienia rozpoczynały się wówczas o godz. 6-ej.

nym jest fakt, że schematyzacja historji muzyki, której on dokonywa, opierając się na swej nauce o generacjach, znajduje swe pełne potwierdzenie w rzeczywistych dziejach tej sztuki. Z teorji swej wysnuwa bowiem autor wniosek, że co 9 generacyj osiągają w kulturze pierwszeństwo tendencje biegunowo przeciwne, a okres 300 lat niemi objęty, stanowi czas przejścia od jednego bieguna do drugiego. Okres ten przyjęty przez Lorenza za jednostkę czasową, w której zamyka się pewien etap historyczny, obejmuje i w historji muzyki jedno wahnienie pomiędzy biegunem polifonji a homofonji, między któremi dokonywa się rozwój muzyki. Co 600 lat (dwa okresy Lorenza) występuje w historji muzyki powrót do podobnych tendencyj estetycznych, zbliżających się naprzemian już to do jednego, już to drugiego z obu wyżej wymienionych biegunów. Gruntowne historyczne uzasadnienie tej tezy, które zajmuje prawie dwie trzecie części omawianej książki, zmniejsza nieco sceptycyzm czytelnika wobec wywodów autora. Wprawdzie w teorji Lorenza są pewne luki, to jednak stanowi ona poniekąd biologiczne naświetlenie (choć nie uzasadnienie) teorji spirali w rozwoju kultury, sformułowane jeszcze przez Carlyle'a. Uderzająca wprost zgodność faktów historycznych z jego teorją, każe zastanowić się, czy autor nie jest może na tropie jakiegoś prawa, jakiejś prawidłowości w stawaniu się kultury, prawidłowości analogicznej do empirycznej. Któż z nas bowiem może stwierdzić, czy jedna i druga nie płyną z jednego źródła? W uzasadnieniu swej tezy nie sięga jednak autor tak daleko, nie wychodząc wogóle poza realnie dane fakty historyczne i wzajemny stosunek ich następstwa. Brak uzasadnienia niektórych założeń swej teorji jest dominującą wadą metodyczną książki Lorenza. Merytoryczna strona niektórych jego poglądów świadczy o pewnem zacieśnieniu horyzontów czysto ludzkiej natury, co jednak wykracza już poza ramy jego pierwotnych zamierzeń, omówienie zaś tych spraw poza zadanie tej recenzji.

Dr. Zofja Lissa (Lwów).

Kryzhanovsky Iwan Ivanovich. The Biological Bases of the Evolution of Music. Translated from the Author's Manuscript by S. W. Spring. Londyn 1928. Humphrey Milford, Oxford University Press. 8°, 60 str.

Obiecujący tytuł i taki sam wstęp — ale też i nic ponadto. Praca bez wartości. Zdajemy z tej pracy sprawę tylko z tego powodu, aby polskiego czytelnika ostrzec przed nią. Kilka zdań uzasadni ten sąd. Celem autora jest „to show that (the essential nature of the evolution of Music) is subject to, and accomplished in accordance with, the biological laws governing the evolution of living things" (str. 1). Jako jedyną drogę do tego poznania prowadzącą uznaje autor: „we must rely on the external bases of a musical work, analyse them, make use of the mathematical correlations" (str. 4), przyczem pragnie ograniczyć się do „the most characteristic relations", ale w końcu widzi „these simplest mathematical correlations" w „the question of consonance and dissonance" i twierdzi że w tej „kwestji" znajduje się „the axis of the whole evolutionary movement of music" (tamże). Ale to, co w tej „kwestji" czytamy, znajdujemy w każdym „wstępie do muzyki", w „elementach muzyki", „akustyce muzycznej" i t. p., (w przejrzystszej tylko formie!), z któremi się zapoznaje każdy uczeń konserwatorjum na początku nauki teorji! Nic nowego i nic własnego w ujęciu tematu przy pełnem luk i nielogicznem ponadto przedstawieniu tematu. Zdarza się, że co na jednej stronie autor uznaje, to koryguje, uzupełnia lub wycofuje na innej. Z psychologją muzyki żyje na stopie wojennej. I gdy tak nagromadził dla czytelnika te „biological bases", dochodzi na str. 32 i nast. do tak głębokiego wniosku: „we find that the bases of the evolution of music and of matter are identical — in both cases the-

re is an irresistible advance from simple, stable equilibrium to complex, unstable conditions, from simple forms to complicated forms", z czego oczywiście wysnuwa pospiesznie wniosek, że po Beethovenie, Chopinie, Wagnerze, Skrjabinie musiał nastąpić Schönberg, gdyż jest przecież „biologicznie uwarunkowany".

To zapewne wystarczy!

J. Pulikowski (Wiedeń).

Cooke Greville: Tonality and expressions. Londyn 1929. Joseph Williams. 8⁰, 58 str.

Broszura ta, pomyślana prawdopodobnie jako popularne wprowadzenie szerszych warstw czytelników w zagadnienie tonalności, jej genezy i rozwoju, daje przegląd systemów, które panowały w muzyce europejskiej od muzyki greckiej począwszy, aż po dzień dzisiejszy. W ich omówieniu nie wychodzi autor poza fakty, które podaje każdy podręcznik historji muzyki, w ich ujęciu wykazuje jednak tak daleko idącą naiwność, że nawet popularny charakter książki usprawiedliwić jej nie może. Autor uznaje za stosowne dopiero przekonywać czytelnika, że przed Bachem i Händlem istniała wartościowa muzyka, którą opłaca się poznać...W twierdzeniach Helmholtza widzi świeże zdobycze nauki... Debussy'ego uznaje za praojca atonalności, której zarodki widzi już u Bacha w szeregu przejściowych akordów septymowych zmniejszonych. Tonalność uważa za konieczny i esencjonalny czynnik wszelkiej zrozumiałej muzyki, w konsekwencji czego w muzyce współczesnej widzi tylko chaos i negację tonalności... Te i tym podobne wywody są wplecione w słuszne i ciekawe rozważania nad emocjonalnym wyrazem niektórych typów modulacji, co niestety jest własnością E. Kurtha („Romantische Harmonik", 1923). Z tych i innych wywodów można bowiem wyczuć, że autor zna dzieła Kurtha, mimo to jednak nie powołuje się na niego, uznając za odpowiednie cytować tylko angielskich teoretyków. Dodatnią stroną pracy są bardzo liczne przykłady nutowe które mają czytelnikowi unaocznić omawiane zagadnienia. Na marginesie omawianej pracy należy dodać, iż popularyzacja jakiejś gałęzi wiedzy lub poszczególnych jej zagadnień jest ze społecznego punktu widzenia bardziej odpowiedzialnym czynem, niż praca specjalisty naukowego, i że nie powinien się jej nikt podejmować, kto nie rozporządza głęboką wiedzą i wszechstronnością w danym zakresie *(Przyp. red.:* Słuszna uwaga referentki może być zastosowana także do innych... „marginesów"). Do tych, którzy tego nie powinni jeszcze czynić, należy i autor omawianej pracy.

Dr. Zofja Lissa (Lwów).

Premier Congres du Rythme tenu a Genève 1926, édité par Albert Pfrimmer. Genève 1927. 8⁰, 387 str.

Zamieszczone tu referaty ująć się dadzą zasadniczo w cztery grupy: grupa zajmująca się kwestją istoty i genezy rytmu muzycznego, grupa historyczna, grupa pedagogiczna i grupa dotycząca znaczenia rytmu w poetyce. Odosobnione referaty zajmują się rytmem jako zjawiskiem fizjologicznem, oraz rytmem w sztukach plastycznych. Stosunkowo najmniej liczną jest grupa pierwsza, jakkolwiek ona właśnie dotyka zagadnień najbardziej zasadniczych. Bezsprzecznie najbardziej interesującym jest referat Ernesta Levy, (Paryż) p. t. Métrique et Rythmique, nietyle może ze względu na wyniki, niezupełnie przekonywujące, ile na sposób podejścia do przedmiotu. Autor definjuje takt jako „objaw energji, rozwijającej się według norm pewnego, zgóry ustalonego porządku", zaś rytm jako „objaw energji rozwijającej się według zasady przyczyny i skutku" (str. 77), szuka więc wyjaśnienia tych zjawisk w pewnych prawach psychologicznych. Na pytanie, w jaki sposób odbywa się sformułowanie najmniejszej „komórki", jednostki metrycznej, odpowiada Lewy psychologiczną teorją „fal uwagi". Według tej teorji „fale uwagi" oznaczają okres czasu, w obrębie którego wrażenia odbierane z ze-

wnątrz tworzą dla naszego umysłu organiczną, jednolitą całość, t. zn. w obrębie którego zdolni jesteśmy bez trudności odnieść ostatnie wrażenie do pierwszego. Czas trwania tej fali oznacza mniej więcej na 3 sekundy, co w tempie, uznanem za normalne, wynosi 4 uderzenia w obrębie jednej fali. Ta jednostka metryczna może ulec przesunięciu poniżej lub powyżej czterech uderzeń (granica ta wynosi 2—7). Powyżej tej granicy następuje rozłożenie jej na dwie jednostki, zaś poniżej tej granicy przestajemy ją już wogóle uważać za jednostkę. Jak widzimy, teorja ta nie jest niczem innem, jak zastosowaniem do zagadnień metryki praw psychologji strukturalnej, która w dzisiejszej estetyce muzycznej zyskuje wielkie znaczenie, wnosząc pewien nowy element do teorji rytmu i taktu. Autor, nie zadawalniając się jednak samem tłumaczeniem psychologicznem, szuka też fizjologicznych podstaw rytmu, tu jednak postępuje drogą odwrotną, niż przeważna część dotychczasowej teorji. Oddychanie jako proces fizjologiczny już dawno zostało uznane za pierwowzór wszelkiego rytmu w sztuce, a wraz z niem rytm dwudzielny za pierwotną formę rytmu. W przeciwieństwie do tego wyróżnia autor w procesie oddychania nie dwa, ale trzy różne momenty (zaczerpnięcie powietrza — wydech—spoczynek) i ustala rytm trójdzielny jako formę pierwotną, zaś rytm dwudzielny i wszelkie inne rodzaje rytmu uważa za modyfikację rytmu trójdzielnego. Ta część teorji autora wydaje mi się sztuczną i konstruowaną, gdyż interpretuje pewne dane fizjologiczne z punktu widzenia zgóry obranych założeń myślowych: wszelkie procesy fizjologiczne, które mogą być uważane za prawzory rytmu w sztuce, jak oddychanie, bicie serca i połączone z niemi najprymitywniejsze ruchy, są wyraźnie dwudzielne, a nie trójdzielne, tylko zatem dwudzielny rytm można uważać za oparty na tym pierwowzorze, a więc za pierwotną formę. Rytm trójdzielny jest formą pochodną, powstał już jako konstrukcja psychiczna, nie fizjologiczna, jako działanie umysłu przez analogję w stosunku do uzyskanych poprzednio form rytmu dwudzielnego. W grupie historycznej największem zainteresowaniem cieszyły się zagadnienia muzyki greckiej i rytmiki gregorjańskiej. Referat D-ra Henryka Opieńskiego p. t. Le rythme dans l'exécution de la musique vocale, zajmuje się stosunkiem słowa i muzyki w muzyce wokalnej, specjalnie zaś świeckiej XVI wieku. Autor twierdzi, że rytmy motywów muzycznych w chanson française były czemś pierwotnem i nie brały one początku z rytmów tekstu, ale z koncepcji czysto muzycznej, która miała za cel scharakteryzować nie poszczególne słowa tekstu, ale ich ogólny nastrój. Przy przeniesieniu tych kompozycyj na notację dzisiejszą radzi też autor brać za kryterjum podziału melodji typ grupy rytmicznej dla tej melodji istotnej. Na stanowisku wprost przeciwnem stoi referat Maurice Emmanuela p. t. Le rythme d'Eurypide a Debussy. Autor stawia tezę o znaczeniu ogólnoobowiązującem, według której ewolucja rytmiki w historji muzyki odbywała się w ścisłej zależności od ewolucji języka. Za punkt wyjścia bierze muzykę grecką, która będąc syntezą tańca, muzyki i poezji, opierała się w pierwszym rzędzie na rytmie. Rytm muzyczny uzależniony był od metrum tekstu, akcent dynamiczny nie grał w nim żadnej roli. Istniały dwa rodzaje zgłosek: długie i krótkie, wzajemny stosunek ich następstwa stanowił o istocie danego rytmu. Przeciwnie, jak to ma miejsce w muzyce nowoczesnej, nie długa, ale krótka zgłoska była jednostką i miarą rytmiczną, wszystkie inne rodzaje rytmu były jej wielokrotnościami lub kombinacją zgłosek krótkich i długich. Przechodząc z kolei do większych form metrycznych w Grecji, któremi są wiersz, zwrotka wierszowa, wreszcie cały poemat, i rozważając analogicznie imformacje rytmiczne, dochodzi Emmanuel do zidentyfikowania tych formacyj z pewnemi schematami konstrukcji formalnej, ściśle symetrycznej w

tragedji greckiej Eschylosa i Sofoklesa, coraz zaś swobodniejszej i zacierającej świadomie te ustalone schematy u Eurypidesa. Tego rodzaju ujęcie kwestji wydaje mi się bardzo inteligentnem i subtelnem wyjaśnieniem istoty „muzycznych" sztuk starożytnych, z natury swej obcej umysłowi człowieka współczesnego. Równie interesującym jest i dalszy tok rozumowania Emmanuela, szukający źródeł ewolucji rytmiki we wczesnem średniowieczu na gruncie lingwistyki. Pojawiający się po upadku świata starożytnego akcent dynamiczny, nieznany w języku greckim, a wysoce charakterystyczny dla języków romańskich, stwarza nowy typ rytmiki. Akcent ten narzuca się jako mocna część, czyli zgłoska, perjodycznie powracająca co drugą lub trzecią zgłoskę słabą, z czego powstają grupy dwudzielne i trójdzielne, wpierw w obrębie tekstu, potem za pośrednictwem wiersza i w muzyce. Działanie to przechodzi z czasem z muzyki wokalnej na instrumentalną, w której powstają również dwudzielne i trójdzielne schematy rytmiczne. W ludowych narzeczach średniowiecza schemat trójdzielny sprzyjał specjalnie rozwojowi języków romańskich, zresztą rychło stał się on schematem uprzywilejowanym z punktu widzenia mistyki chrześcijańskiej. Z faktu, że pierwsze, w średniowieczu systematycznie używane schematy rytmiczne są trójdzielne, wnosi autor, że schemat trójdzielny należy uważać za formę pierwotną rytmu muzycznego, zaś schemat dwudzielny za formę pochodnią. Zdaje się jednak, że to ostatnie twierdzenie należałoby ograniczyć do pewnego, ściśle ograniczonego odcinka historji. Niewątpliwie jest schemat trójdzielny schematem pierwotnym w naszej rytmice zachodnio-europejskiej, prawdopodobnie też względy, wskazane przez Emmanuela, odegrały w historji jej rozwoju rolę decydującą. Równocześnie jednak musimy zdać sobie sprawę, że właśnie w rozwoju rytmiki w jej całokształcie dziejowym, cała ta epoka, którą autor określa jako sięgającą „od Eurypidesa do Debussy'ego", jest okresem mało istotnym. Umysł ludzki eksperymentuje tu zbyt wiele na terenie melodyki i harmoniki, na nich koncentruje się całe jego zainteresowanie, zaś rytmika przedstawia w stosunku do tych ostatnich okres zastoju i mechanizacji. Schematy dwu- i trójdzielne, które weszły w użycie wraz z muzyką, rytmicznie uniezależnioną od metryki wiersza, nie były na pewne czemś zasadniczo nowem, ale znane były ongiś w muzyce ludów prymitywnych. Ta ostatnia, w przeciwieństwie do muzyki ludów cywilizowanych, kładła główny punkt ciężkości swych zainteresowań właśnie w dziedzinę rytmu, eksperymentowała też w tym zakresie, stwarzając zczasem bogactwo i różnorodność rytmów, w muzyce europejskiej nieznane. Mamy tego dowody choćby w muzyce egzotycznej, z wielu względów stanowiącej analogję do muzyki prymitywnej. Wszystkie te skomplikowane formy rytmu wywodzić się muszą jednak z prostych schematów dwu- i trój- dzielnych jako ostatecznych swych prawzorów, ściśle biorąc ze schematu dwudzielnego, jako opartego na danych fizjologicznych. W pewnym momencie historji, którym była muzyka grecka, zanika chwilowo wykształcony już poprzednio typ rytmiki samodzielnej, by wszedłszy w silniejszy związek z metryką wiersza, uzależnić się od niej całkowicie. Wraz z upadkiem kultury starożytnej odżywa nanowo typ rytmiki samodzielnej, oczywiście nie w formie już rozwiniętej w międzyczasie na Wschodzie, ale w formie pierwotniejszej, schematów dwu- i trój-dzielnych, które łatwiej znaleźć mogły dostęp do muzyki wokalnej. Zresztą — jak to wykazał dalszy rozwój muzyki zachodnio-europejskiej — ta zależność i samodzielność rytmiki była tylko pozorna. Zaledwie bowiem zrzuciła więzy metryki starożytnego wiersza, natychmiast stanęła w służbie innego boga: tym razem była nim harmonika systemu dur i moll, która znowu na długie lata zatrzymała jej rozwój. Tylko w tak pojętym ograniczeniu czasowem przyjąć można ciekawą tezę

Emmanuela. Poza referatami wyżej omówionemi inne poświęcone są przeważnie problematom bardziej szczegółowym, nie wnoszącym wiele nowego światła w zagadnienia rytmu muzycznego.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów).

B e c k i n g Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928. Verlag Benno Filser. 8°, 216 str.

Wpływ podstawowych dzieł Ernesta K u r t h a, przejawiający się w nowem sformułowaniu i sposobie ujęcia dzieła muzycznego od strony warunkujących je podstaw psychologicznych, działa jeszcze ciągle zapładniająco w muzykologji współczesnej. W powyższem dziele Beckinga sięgnął on do terenów, dotychczas jeszcze w tym kierunku nie wyzyskanych, a mianowicie do badań nad istotą rytmu muzycznego. Świadczy o tem zupełnie wyraźnie podana przez autora w początkowych rozdziałach definicja rytmu. Istotę rytmu muzycznego widzi on w pewnych wewnętrznych napięciach energetycznych, nie dających się oddać zapomocą zewnętrznego obrazu dźwiękowego. Pojęcie to jest ścisłą analogją do definicji melodji w „Kontrapunkcie linearnym“ Kurtha. Oddanie tych napięć w obrazie dźwiękowym uniemożliwia nam przedsięwzięty w muzyce europejskiej sztuczny podział materjału muzycznego w czasie i przestrzeni na jednostki skalowe i rytmiczne. Te napięcia i zwolnienia energij rytmicznych odbywają się zawsze w obrębie ruchu metrycznego, polegającego na stałem następstwie części akcentowanych i nieakcentowanych. Autor stwierdza, że w obecnym stanie badań nie wiemy jeszcze, czy istnieją jakieś stałe prawa, które regulowałyby wzajemne przyporządkowanie elementu metrycznego i rytmicznego. Rozwiązanie tego problemu przez pojęcie taktu nie może być uważane za ogólnie obowiązujące. Tego rodzaju postawienie kwestji uznać należy za bezwzględnie słuszne i dziwić się tylko należy, że w swych badaniach szczegółowych autor nie uwzględnił dostatecznie różnicy i wzajemnego do siebie stosunku obu tych pojęć, t. j. metrum i rytmu. Dla odróżnienia poszczególnych typów rytmu wprowadza autor metodę S i e v e r s a t. zwanych „ruchów towarzyszących“, w której treść muzyczna tekstów literackich czy muzycznych uplastycznia się za pomocą specjalnych ruchów ręki, towarzyszących zjawisku dźwiękowemu, bardzo silnie zróżnicowanych i popartych różnemi środkami pomocniczemi. Wyniki tej metody popiera autor analizą przykładów, na podstawie której ustala poszczególne typy rytmu. Jako przedstawicieli poszczególnych t y p ó w rytmu uważa Becking: Mozarta, Beethovena i Bacha. M o z a r t poddaje się prawom siły ciężkości, interpretując je tak, jak gdyby były prawami jego własnego organizmu. Różnicuje więc wartości rytmiczne w zgodzie z metrycznemi, nawet łącząc mniejsze wartości rytmiczne z akcentem metrycznym, czyni to w sposób zupełnie naturalny, przytem jasny i precyzyjny. Następstwem tego jest organiczne dostosowanie się rytmiki do naturalnego biegu interwałów w melodji. Przeciwnie B e e t h o v e n. Dla niego jest siła ciężkości wyrazem mechanicznej zasady, którą usiłuje opanować i idealizować. Na każdym kroku znać mozolne zmaganie się napięć dynamicznych z przeciwstawiającą się im siłą ciążenia, powolne podciąganie tych wartości rytmicznych do metryki taktu. Tendencja do zniwelowania kontrastów rytmicznych obrębie taktu prowadzi z czasem u Beethovena do zmniejszenia jednostki taktowej, przez co, w przeciwieństwie do Mozarta, ujednostajnia się waga możliwie częstych i licznych wartości rytmicznych. Stąd charakteryzuje Becking stanowisko Mozarta jako pewnego rodzaju realizm, Beethovena jako idealizm estetyczny. Do duchowej rodziny Mozarta zalicza autor: Händla, Haydna, Schuberta, Brucknera i większość kompozytorów włoskich; do duchowej rodziny Beethovena: Schütza, F. Em. Bacha, Webera, Schumanna, Brahmsa, Rysz. Straussa. B a c h jako przedstawiciel trzeciego typu

rytmiki stanowi dla autora kierunek naturalistyczny. W rytmice Bacha nie widzi on żadnych indywidualnych usiłowań interpretacji elementów, danych objektywnie jako następstwo słabych i mocnych części taktu. Rytm Bacha nie wydaje mu się czem innem, jak właśnie samem tem następstwem części słabych i mocnych, ma ona w sobie coś maszynowego. Następstwo to puszczone raz w ruch, idzie dalej siłą bezwładności. Interpretacja ta jest dla mnie zupełnie niezrozumiałą. Jeżeli można zgodzić się z Beckingem, że twórczość rytmiczna Mozarta jest swobodnem wypowiadaniem się, a główny akcent taktu staje się impulsem rytmicznym, od którego pochodzi energja rytmiczna resztujących wartości taktu, jeśli można również zgodzić się na określenie rytmiki Beethovena jako mozolnego przeciwdziałania prawom metryki i przyjęcie pewnego subjektywizmu pojętego spiritus movens rytmicznego, który może być, ale może i nie być w zgodzie z akcentem metrycznym, to nie można absolutnie zgodzić się na jego interpretację rytmiki Bacha. Przedewszystkiem już sama faktura polifoniczna uniemożliwia zgóry przyjęcie pewnych „naturalistycznych“ założeń stosunku do tego, co autor nazywa „siłą ciążenia“, a co wyraża się w regularnem następstwie mocnych i słabych części taktu. Trudności te omija autor cytując i analizując wyłącznie jednogłosowe przykłady z literatury bachowskiej. Co więcej, w muzyce par excellence polifonicznej, jaką jest muzyka Bacha, prawa dynamiki melodycznej są chyba pierwotne w stosunku do praw dynamiki rytmicznej; rytmika linji melodycznej Bacha jest zależną od tych napięć melodycznych. W myśl tych zasad rytmika ta nie może być (jak stwierdza sam Becking) elementem bezwzględnie twórczym w stosunku do materji dźwiękowej, ale nie może też być zależną ściśle od metryki. Muszą tu zatem działać (podobnie jak w muzyce wokalnej a cappella XVI wieku) jakieś inne prawa, które nie dadzą się podciągnąć pod żadne z dotychczas rozważanych kryterjów. Te kryterja, tak w wypadkach przytaczanych jako typowe dla Beethovena, jak i dla Mozarta, zakładają pewne ustosunkowanie się do kreski taktowej, u Bacha zaś jest kreska taktowa często czemś sztucznem, co dla dynamiki rytmu nie ma istotnego znaczenia. Poza możliwościami krzyżowania się tych typów zasadniczych, które w praktyce przedstawiają się mniej licznie, niż w teorji, wyróżnia autor cały szereg typów r y t m i k i n a r o d o w e j, oraz rytmiki pojętej jako element s t y l u e p o k i. Ponieważ autor nie mówi, co stanowi u niego w tych ostatnich dwóch wypadkach zasadę klasyfikacji, przeto podziały te wypadają nieco mętnie, niejednokrotnie krzyżując się wzajemnie. Wskutek tego nie udało się autorowi uzyskać trafnej charakterystyki poszczególnych narodowości, choć (jak sam zaznacza) rasowe odrębności są właśnie w zakresie kryterjów rytmicznych bardzo wybitne. Można zgodzić się ostatecznie na określenie rytmiki niemieckiej jako zależnej od treści emocjonalnej, którą się weń wkłada, natomiast określenie rytmiki francuskiej jako dążącej do przezwyciężenia trudności materjalnych za pomocą samego rodzaju uderzenia, da się co najwyżej odnieść do twórczości klawecynistów francuskich, ale jest zbyt płynne i ogólnikowe, by mogło być uważane za cechę rasową. Poza tem wszystkie określenia, tu stosowane, są zbyt schematyczne i abstrakcyjne, są one raczej wypływem pewnego ujęcia, często nawet trafnego, ale zbyt subjektywnego, by mogło stanowić podstawę badań empirycznych. Podobnie zawiodła próba typologji rytmów, ujętych jako elementy specyficzne dla stylu każdej epoki. Specjalnie charakterystyka romantyki jest prawie wyłącznie oparta o interpretację obrazową i uczuciową, a jako taka razi znowu dowolnością. Wciąga tu autor do pomocy kryterja najrozmaitszej kategorji, etyczne, filozoficzne, a w zakresie kryterjów czysto muzycznych schodzą na teren melodyki i formy, tam, gdzie jednak w przeciwień-

stwie do polifonicznej muzyki Bacha, jest rytm czynnikiem bardzo twórczym i samodzielnym. Dlatego cała ta część ma w książce Beckinga tylko podrzędne znaczenie. Najbardziej wartościowym jest w niej sam sposób postawienia problemu, niestety rozwiązanie jego nie zostało w całości osiągnięte.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

S t e g l i c h Rudolf: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. Lipsk Verlag v. C. Merseburger. 8^0, 70 stron.

Podobnie jak dzieło Beckinga, tak i ta książka wyrosła na gruncie teorji Kurtha. I dla Steglicha „rytm jest ruchem“ (str. 6). Przeciwstawiając się dawniejszej teorji rytmu, która badała rozczłonkowanie rytmiczne utworu muzycznego na podstawie metryki, a więc przyjmowała raczej statykę niż dynamikę za jego istotę, autor występuje jako zwolennik teorji Riemanna, Sieversa i Beckinga. Rytm jest według Steglicha świadomem zróżnicowaniem przebiegów dynamicznych, specyficznych dla muzyki. Badania nad rytmem obejmują więc dlań zarówno badanie samej substancji dźwiękowej, jak i sił, które w niej i za jej pomocą dochodzą do uzewnętrznienia. Siła działająca na substancję dźwiękową, jest albo wyrazem jej istoty wewnętrznej, albo działa na nią od zewnątrz, albo wreszcie równocześnie od zewnątrz i od wewnątrz. Określenie to jest niejasne, ponieważ autor nie definjuje bliżej, czem jest dla niego substancja dźwiękowa wogóle, i w jaki sposób ujmuje ją w oddzieleniu od tych sił, które stanowią o samej istocie muzyki. W muzyce zresztą ścisłe rozgraniczenie tych dwóch elementów treści jest niezmiernie trudne; wszak już w pojedyńczych interwałach, które z pewnego punktu widzenia uznać można za materjał dzieła muzycznego, za jego „substancję dźwiękową“, wyrażają się (jak tego dowiodły badania Kurtha w „Der lineare Kontrapunkt“ i L. Kallenbach-Greller w „Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik“) pewne napięcia energetyczne, a więc działanie pewnych sił. Definjując zresztą rytm jako „świadome zróżnicowanie przebiegów dynamicznych, specyficznych dla muzyki“, należałoby określić bliżej naturę i istotę tych „przebiegów dynamicznych“ w odróżnieniu od tych, których wyrazem jest melodja. Określenie Steglicha pokrywa się bowiem, w formie tu podanej, z określeniem, które Kurth przyjmuje dla melodji. Prawdopodobnie chodziło tu autorowi o pewne uogólnienie w tem znaczeniu, że całą muzykę jako taką uważa za wyraz pewnych wewnętrznych procesów dynamicznych. Z chwilą jednak, gdy określenie to, użyte dla melodyki, przenosi na inny element muzyki, jakim jest rytm, i to wyłącznie ma rytm, koniecznem było sięgnąć do dna zagadnienia i sprecyzować bliżej tę definicję. Autor mówi wprawdzie o różnych źródłach indywidualizacji tych sił w poszczególnych epokach rozwoju muzyki (subjektywizm w romantyźmie, linearyzm w XX wieku), przyjmuje jednak, że dopiero rozpęd sił leżących p o z a substancją dźwiękową, potrafi ją wciągnąć w prawa własnego ruchu, i one rozstrzygają o kierunku i rozmiarach tego rozwoju. Mamy tu znowu dalszą niejasność wynikającą z niedostatecznej definicji pojęć, któremi autor operuje, i ich wzajemnego rozgraniczenia. Nie wiemy, co więcej, jakie to siły działają od wewnątrz substancji dźwiękowej, a jakie od zewnątrz. W jakim stosunku pozostaje do nich siła popędu i siła ciężkości, które autor o kilka stron dalej określa jako zasadnicze motory rytmu muzycznego? Wszystkie te założenia ogólne są płynne i niejasne i dlatego nie można tej części książki przypisać realnej wartości. O wiele lepsza jest część szczegółowa. Przyjąwszy siłę ciężkości i siłę popędu jako zasadnicze motory rytmu muzycznego, z których pierwsza przeciwstawia się drugiej, określa Steglich pierwszą, jako różnicującą tylko ilościowo czas trwania dźwięku, a zatem jako działającą na terenie fizjologicznym, drugą zaś jako różnicującą jakościowo w stosunku do sie-

bie jednostki trwania czyli jednostki rytmiczne, a więc działającą na terenie psychicznym. Autor rozróżnia dwa zasadnicze typy rytmiki: rytmikę blokową i rytmikę akcentową. Rytmika blokowa przychodzi do głosu przez równomierne i jednostajne działanie obu sił, t. zn. siły ciężkości i siły popędu, z którego powstaje odpowiednie napięcie dynamiczne. Tem napięciem dynamicznem, niezróżnicowanem poszczególnemi akcentami, wyraża się jednostka rytmiczna wyższego rzędu, t. zw. „blok". Przeciwieństwem rytmiki blokowej jest rytmika akcentowa, która różnicuje mniejsze jednostki rytmiczne za pomocą akcentów. Pierwsza jest wyrazem ducha kollektywizmu, druga subjektywizmu. Prototypem rytmiki blokowej jest dla autora epoka gotycka, zaś rytmiki akcentowej muzyka romantyczna. W formie fugi zlewają się jego zdaniem położone nad sobą szeregi dźwiękowe w duży blok rytmiczny wyższego rzędu. Tego rodzaju ujęcie rytmiki w fakturze polifonicznej ma za sobą pewne pozory słuszności, istnieją bowiem bez wątpienia w kompozycji wielogłosowej, wziętej jako całość, pewne jednostki rytmiczne wyższego rzędu, zróżnicowane w obrębie swego trwania nie w sposób jednolity i regularny, wedle zasady metryki, ale w sposób indywidualny i niezależny od innych „bloków". Jednakowoż ten sposób patrzenia na rzeczy nie pozwala uwzględnić w fudze momentu najbardziej może istotnego, a mianowicie indywidualnej rytmiki poszczególnych głosów, mając na oku jedynie tylko rytmikę fugi jako współbrzmiącej całości. Brak tutaj tego samego pojęcia, co i u Beckinga, które pozwoliłoby sprecyzować rytmikę kompozycji polifonicznej jako typ zupełnie odrębny i w sobie zamknięty. Nowem jest wreszcie u Steglicha jego zróżnicowanie m e t r y k i nietylko pod względem ilościowym, ale i jakościowym. Rozróżnia on metrykę postępującą, centralizującą i statyczną. Normalnym typem jest metryka postępująca, centralizująca jest jej odmianą, powstałą przez zmniejszenie odstępów akcentu aż do wzajemnego ich pokrycia się. Poszczególne typy metryki określa stosunek siły popędowej i siły ciążenia w obrębie poszczególnych taktów, a różnicę ich wykazuje autor na całym szeregu przykładów, które świadczą o subtelnem poczuciu rytmicznem.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

B l e s s i n g e r K. Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie. Stuttgart 1930. E. Klett. 8⁰, str. 224.

Książka ta pomyślana jest jako podręcznik nauki melodji. W przedmowie stwierdza autor, że dzisiejsza propedeutyka muzyczna, będąca wstępem do nauki harmonji, jest zupełnie niewystarczająca, i że należałoby naukę harmonji poprzedzić gruntowną nauką o istocie melodji, czego zresztą dawno już żądał Hugo Riemann. Oczywiście, taka nauka melodji (M e l o d i e l e h r e) nie jest równoznaczna z nauką tworzenia melodji (M e l o d i e b i l d u n g s l e h r e). Trudno bowiem byłoby komukolwiek podać niezawodną receptę na pisanie melodyj. Do ich tworzenia niezbędny jest talent twórczy wrodzony, który jednak lepiej rozwijać może swe zdolności formotwórcze dzięki nauce melodji. Ta zaś nauka pozostać musi częścią nauki ogólnej o stylu muzycznym, zachować z konieczności zabarwienie historyczne, i służyć może tylko jako solidna podstawa dla nauki harmonji i innych dyscyplin teorji muzycznej.

Jakkolwiek autor zaopatrzył swą książkę w tytuł, zapowiadający „naukę melodji, jako wstęp do teorji muzycznej", to jednak treść jej jest tak bogata, że raczej uznać trzeba tę pracę za ogólną propedeutykę teorji muzyki. Obok nauki melodji zawiera ona bowiem zasadnicze wiadomości z akustyki muzycznej, naukę o skalach i o interwałach, a nadto wiadomości historyczne z dziedziny rozwoju systemów tonalnych oraz elementy nauki o notacjach. Nie mógł również autor pominąć szeregu uwag z zakresu harmoniki ze względu na jej ścisły związek z melodyką, zachodzący między melodją a har-

monją już nawet w systemie gam kościelnych, nie mówiąc o systemie tonalnym. Właściwa nauka melodji mieści się w rozdziałach III i IV („Melodja jednowymiarowa“ i „Melodja w zespole wielogłosowym“), oraz częściowo w rozdziale V („Podstawowe twory formalne“). Pierwszy z nich ma charakter ściśle historyczny, który zyskuje właściwe sobie zabarwienie wskutek dodania przez autora uwag wkraczających w dziedzinę metafizyki, a nawet i mistyki. Być może, iż ze względu na muzykę dawnej Hellady, a jeszcze silniej — teorję muzyczną średniowiecza, uwagi te mają swoje uzasadnienie.

Przedstawiwszy krótko system tonalny grecki i średniowieczny chrześcijański, wskazuje autor zasadnicze rysy melodji greckiej i chrześcijańskiej. Rozdział ten jest więc jak najściślej przyczynkiem do nauki o stylu melodji owych dwu okresów. Unaocznia on cechy swoiste tych dwu różnych typów melodji i wykazuje różnice między niemi.

W następnym rozdziale, poświęconym melodji w zespole wielogłosowym, akcentuje autor słusznie pierwotność melodji w czynnej twórczości muzycznej przed harmonją, mimo że ta druga istnieje od początku jako fakt przez naturę dany. Historyczne objaśnienie zjawisk melodycznych w zespole wielogłosowym znajduje autor w średniowiecznem organum (w jego różnych postaciach: *duplum, triplum, quadruplum*), w discantus, w motecie, który w sposób czysty realizuje zasadę niezależności głosów, wreszcie w rozwiniętych formach polifonji późniejszej. W dalszym ciągu przechodzi autor do zagadnień harmonicznych, z konieczności łączących się z zagadnieniami polifonji. Na pierwsze miejsce wysuwa się tu sprawa harmonji bezkierunkowej i harmonji funkcjonalnej, których istotę i różnicę autor doskonale ujmuje, badając przy sposobności pierwiastki funkcjonalne w gamach kościelnych. Sprawa interwałów, charakterystycznych dla różnych gam kościelnych, kwestja chromatyki i enharmoniki stanowią treść dalszych rozważań i prowadzą do przejścia z dziedziny czystej melodyki w dziedzinę harmoniki, która w muzyce tonalnej warunkuje bardzo silnie rozwój melodji. Stopniowo przechodzi autor do zagadnień rozszerzonej tonalności, którą tworzyć począł romantyzm a do ostatecznych konsekwencyj doprowadził impresjonizm, wiodący w prostej linji do atonalności, oznaczającej rozluźnienie tych wszystkich związków harmonicznych i melodycznych, jakie istniały w melodji tonalnej. Wszystkie te rozważania i określenia ilustruje autor cytatami z dawniejszej i dzisiejszej literatury muzycznej, nie pomijając żadnego z ważniejszych nowych kierunków twórczych w dziedzinie melodyki. W ten sposób więc, książka Blessingera daje podstawę do zorjentowania się w różnicach stylistycznych melodji w jej wiekowym rozwoju zależnie od zmian systemów tonalnych.

Na zakończenie pragnę jeszcze zwrócić uwagę na pewien szczegół, może zresztą drobny, niemniej charakterystyczny jako przykład równoczesnego a niezależnego od siebie nawzajem zwracania się nauki ku pewnym zagadnieniom i podobnego rozwiązywania tych zagadnień. W mojej „Melodyce Chopina“ wydanej na kilka miesięcy przed omawianą tu „Nauką melodji“ Blessingera, badając mechanizm rozwoju linji melodycznej Chopina wyróżniłam m. i. jej typ asocjatywny (s. 235, 237). Zarówno merytorycznie, jak i terminologicznie była to rzecz samodzielna i nowa. Blessinger w rozdziale o tworzeniu się linji melodycznej (s. 176) w zupełnie podobny sposób określa ten typ melodji i co więcej, wprowadza dla niego tę samą nazwę. Zaznaczam to tutaj dlatego, aby przyszłym badaczom zagadnień melodyki lektura tych dwu książek nie nasuwała wątpliwości co do pochodzenia definicji wspomnianego typu melodji i co do jego nazwy. Ta dziwna zgodność między moją pracą a książką Blessingera jest zupełnie przypadkowa.

Dr. Br. Wójcik-Keuprulian (Lwów)

R o e s e l i n g K. Beiträge zur Untersuchung der Grundhaltung romantischer

Melodik. (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Köln, 1928). J. Düppen, Oberkassel b. Bonn. 8⁰, str. 154, 241 przykładów nutowych.

W uwagach wstępnych swej dysertacji wymienia autor szereg zagadnień łączących się z tematem rozprawy, lecz w niej nieopracowanych. W drugim rozdziale wstępnym znajdujemy dopiero opisanie tematu pracy. Z dalszych trzech rozdziałów, równorzędnie obok siebie ustawionych, pierwszy („Sfera duchowa") stanowi dla dwu następnych („Intensywność treści w melodyce romantycznej" i „Sfera liryki") tylko tło historyczno-środowiskowe. Zakończenie rekapituluje wyniki rozprawy, nacechowanej brakiem jasnego i prostego ujęcia tematu. Właściwe postawienie i rozwiązanie problemu „zasadniczej postaci melodyki romantycznej", do której przyczynki — według tytułu — podać ma rozprawa, ukryte jest w takim nawale uczoności, w takiej masie rozważań filozoficznych, estetycznych i porównawczych, że z trudem trzeba wyłuskiwać dopiero z tej powodzi słów właściwy, konkretny sens. Utrudnia to jeszcze zawiły, ciężki, miejscami nieudolny styl autora.

Rezultat rozważań tej pracy da się krótko ująć w stwierdzeniu, że melodyka romantyczna jest „obciążona treścią", oczywiście — treścią muzyczną. Znaczy to, że każdy ton melodji jest równie ważny, w każdym mieści się „koncentracja wyrazu", każdy może stać się pierwszem ogniwem łańcucha rozwoju dalszego. Zaniechawszy symetrji architektonicznej, która cechowała melodykę klasyczną, romantyczna melodyka osiąga w swej koncentracji to, że motyw zastępuje w niej dawne miejsce tematu. Do tych spostrzeżeń dochodzi autor dzięki analitycznemu przeciwstawieniu melodyki klasycznej i romantycznej, przyczem już w „cantabile" Haydna, w subjektywiźmie K. F. E. Bacha a przedewszystkiem Beethovena, stwierdza istnienie zawiązków tych sił, które rozsadziły schematy klasyczne i doprowadziły do rozwinięcia się melodji nowego typu, subjektywnej, lirycznej, „śpiewnej" melodji romantycznej. Nie bez wpływu na tę jej „śpiewność" pozostała — zdaniem autora — melodja operowa. Liryzm melodyki romantycznej musiał z konieczności zerwać z architektoniką melodyki klasycznej, a w miejsce jej znalazł dla siebie właściwą formę w bezmiarze i bezkresie możliwości, tkwiących w dźwięku.

Charakterystyczne cechy melodji romantycznej śledzi autor w dziełach Webera, Schuberta, Schumanna, Mendelssohna, Chopina, porównawczo sięgając do dzieł Haydna, Mozarta, Beethovena i stwierdzając odrębne, indywidualne formy dźwiękowe, oparte wszakże na wspólnych założeniach melodyki romantycznej, wyżej określonych. Charakterystyczne typy i znamienne figury melodyczne, znalezione przez autora w melodyce poszczególnych kompozytorów stanowią najoryginalniejszą i najcenniejszą część jego badań. Inne bowiem rezultaty, jak np. określenie dominującej roli subjektywizmu i liryzmu lub podkreślenie znaczenia motywu jako czynnika formotwórczego melodji romantycznej, niejednokrotnie były już w pracach ogólnych podnoszone.

Dr. Br. Wójcik-Keuprulian (Lwów)

Friedland M. Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik (Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik). Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel. — 8-o, str. VI+88+10 (przykłady nutowe).

Interesująca i cenna ta dysertacja za cel swój obrała zbadanie stylu indywidualnego i stylu epoki w warjacyjnej sztuce romantyzmu muzycznego, na podstawie ogólnych założeń historyczno-kulturalnych oraz założeń psychologji twórczości. Każda, krytycznie ze względu na swój styl zbadana warjacja prowadzi autora do wyróżnienia typów warjacyjnych w epoce

romantycznej, które obrazują jej styl oraz indywidualny styl kompozytorów.

Badając historyczno-psychologiczne podstawy sztuki warjacyjnej, dochodzi autor do stwierdzenia, że warjację uznać trzeba jako wybitnie romantyczną formę artystyczną. Istota jej wykazuje jak najściślejszy związek z wyobraźnią romantyczną i z filozofją sztuki romantyzmu. Podawszy krytyczny przegląd literatury przedmiotu, stara się autor podać definicję warjacji. Nie zamyka jej jednak w jednem tylko określeniu, lecz wyraża pogląd, że warjacja, o ile idzie o warjację romantyczną, może być odmianą i przemianą, i rozwojem tematu. W każdej swej postaci jest ona wyrazem subjektywizmu twórczego, realizującego się w ramach danej objektywności tematu. W porównaniu z warjacją klasyczną, ściśle skrępowaną zależnością formalną od tematu, warjacja romantyczna zrywa owe więzy formalne. Temat przestaje być dla niej „zadaniem do opracowania“. Staje się przedmiotem, który odbija się w wielokształtnem, nieskończenie elastycznem zwierciadle romantycznej indywidualności. Staje się tylko podnietą, pobudką, która stwarza w wyobraźni kompozytora szereg postaci dźwiękowych. Po szeregu porównawczych uwag, dochodzi autor do następujących sformułowań ogólnych:

1) zasadę klasycznej warjacji tworzy temat, który jest sumą czynników formotwórczych oraz możliwości, dających stworzyć w jego ramach formalnych nowe postacie dźwiękowe;

2) zasadą warjacji wczesno-romantycznej (Schubert) jest temat, ujmowany ze strony zmysłowo-dźwiękowej jako całość linearna, będąca przedmiotem ornamentalno-kolorystycznego wyposażenia;

3) zasadą warjacji romantycznej jest temat, który przedstawia się li tylko jako podnieta do stworzenia nowych postaci, już to mających ścisły związek z jakimś czynnikiem tematu, już to zlekka tylko zbliżających się do niego.

Wszystkie te założenia uzasadnia autor z punktu widzenia psychologji twórczości. Cytuje między innemi poglądy romantyków (Schumann) na sztukę warjacyjną, a w konsekwencji tych rozważań dochodzi do ponownego, denifinitywnego już stwierdzenia, że: warjacja romantyczna nie wyrasta organicznie z tematu, lecz tylko „ogląda się“ na temat, jako na swe ognisko twórcze, przyczem rola tematu spada częstokroć li tylko do znaczenia impulsu. Dla kompozytorów romantycznych warjacja jest spełnieniem wyobrażonego władania tematem według własnej ich woli, jest wyrazem wyzwolenia się z pęt, jakie w warjacji klasycznej temat nakładał na twórcę. Klasycyzm związany był strukturalno-organicznemi jakościami tematu, a od tej zasady wyłamują się wśród warjacyj klasycznych jedynie warjacje Beethovena na temat walca Diabelli'ego.

Zkolei podaje autor analizę trzech dzieł warjacyjnych epoki romantycznej, a mianowicie: Etjud symfonicznych Schumanna, warjacyj z kwartetu d-moll „Dziewczyna i śmierć“ Schuberta i Brahmsa — Warjacyj na temat Händla. Na podstawie analizy dzieła warjacyjnego Schumanna stwierdza autor, że nowe ideje i nowe siły twórcze, wdzierające się wgłąb formy warjacyjnej od zewnątrz, łączą się tu z najdrobniejszemi elementami tematu, jako reminiscencjami; z punktu widzenia logiki i jedności konstruktywno-formalnej temat sam pozostaje nienaruszony. Jest tu tylko „wspólność substancji“. Pomysł z zewnątrz zbliżający się ku reminiscencjom treści i formy tematu, dotyka czynników melodycznych, harmonicznych i rytmicznych tematu, opuszcza jednak jego „linję zasadniczą“. W przeciwieństwie do tych typowo romantycznych warjacyj Schumanna, wczesno - romantyczne warjacje Schuberta wykazują związanie warjacji z linearno-melodyczną postacią tematu, która w każdej jego odmianie warjacyjnej jest jakgdyby „cantus firmus“ wyobraźni twórcy. Warjacje Brahmsa wydobywają z tematu elementy motywiczne, nie są wszakże związane z linją tematu, jak warjacje Schuberta. Ta linja jest dla

nich tylko sumą pobudek i zbiorem kiełków do nowych, swobodnych postaci warjacyjnych. Analiza tych trzech dzieł i wnioski ogólne z niej wysnute stanowią uzasadnienie dla podanych powyżej trzech zasad warjacyjnej sztuki. Przy sposobności omawia autor również stosunek muzyki programowej do sztuki warjacyjnej, wskazując na przykładach z literatury muzycznej typy owej swobodnej warjacji „psychologicznej“. Teoretyczne próby ułożenia warjacyj w typy podejmowane były już niejednokrotnie. Autor podaje krytyczny przegląd tych prób (Riemanni Blessinger i inn.) i stwierdza, że typizacj, w obrębie warjacyj dokonać można jedynie tylko na podstawie analizy środków formalno-konstrukcyjnych w ich związku z tematem. Własnego podziału podejmuje autor na zasadzie trzech głównych czynników, t. j.: 1) melodji, 2) harmonji, 3) rytmu, i wyróżnia następujące typy warjacji: 1) M e l o d j a: *a*) przeniesienie całkowite tematu do innego głosu lub innego rejestru głosowego, będące kolorystycznem stopniowaniem tematu, *b*) częściowe przeniesienie tematu do innego głosu lub innego rejestru głosowego, *c*) dodanie do melodji tematu swobodnego głosu melodycznego, *d*) dodanie figuratywnego głosu towarzyszącego, *e*) akordowo-figuratywne opisanie melodji z zachowaniem jej tonów akcentowanych, *f*) opisanie melodji zapomocą nut zamiennych i przejściowych, *g*) zużycie jednego motywu z tematu jako czołowego motywu, *h*) zużycie krótkiej grupy tonów tematycznych, jako tematu dla warjacji. 2) H a r m o n j a: *a*) nowe zharmonizowanie tematu w całości lub częściowe wzbogacenie jego harmoniki równolegle z ornamentalnem opracowaniem melodji, *b*) zachowanie harmoniki tematu jako podstawy do nowych tematów, *c*) zamiana dur na moll i naodwrót, *d*) nowe twory kontrapunktyczne z zachowaniem melodji tematu, *e*) zachowanie harmonii basu jako podstawy dla nowych postaci konstruktywnych (passacaille i chaconne), *f*) zużycie jednego motywu z tematu do konstrukcji kanonu lub fugi. 3) R y t m: *a*) rytmiczna przeróbka tematu, w szeregu najrozmaitszych możliwości, *b*) augmentacja lub dyminucja (rozszerzenie lub ściągnięcie) tematu, względnie jego motywu, *c*) rytmiczna przeróbka na tradycyjną lub idealną formę taneczną i marszową. Wszystkie wymienione tu typy (w ogólnej liczbie 17) ilustruje autor obficie przykładami z dzieł warjacyjnych epoki romantycznej. Jak z typów tych widać, styl warjacji romantycznej nie jest jednolity: różne są jej zasady. Ogólna jednak charakterystyka, a mianowicie: rozluźnienie melodyki i wzbogacenie kolorystyki, zróżniczkowanie i przesycenie dysonansami harmonji, ukrywającej podstawowe związki tonalne, różnorodność rytmiki, wogóle wszelkiego rodzaju antytezy — zachowuje swój walor w odniesieniu do tych przeróżnych typów. Antytezy w warjacji romantycznej przejawiają się w przeciwstawieniach: swobodnej melodji i związanego z nią w ogólnym swym konturze tematu; swobodnej harmoniki, skrępowanej wszakże logiką tonalną; zmian rytmicznych, zmodyfikowanych jednak względami na poznawalność tematu w postaci warjacyjnej. Po wyprowadzeniu tych wniosków, które nasunęła autorowi analiza znamiennych dzieł warjacyjnych epoki romantycznej, podaje on z kolei przegląd kompozytorów warjacji romantycznej (Ludwig Ferdynand Pruski, Spohr, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Brahms) i dokonywa sklasyfikowania ich dzieł warjacyjnych według przynależności do podanych wyżej typów. W resumé końcowem raz jeszcze podkreśla autor znaczenie historyczne trzech różnych typów ogólnych warjacji i stawia jako prototyp warjacyj klasycznej: Warjacje Beethovena op. 32 lub 35; jako prototyp warjacji wczesnoromantycznej: Warjacje S-chuberta z kwartetu d-moll, zaś jako prototyp warjacji ściśle romantycznej: Etjudy symfoniczne Schumanna W dodanych jeszcze ogólnych rozważaniach na temat różnic między t. zw. klasycyzmem a romantyzmem w muzyce, połączonych z przeglądem odnośnej literatury filozo-

ficznej i estetycznej, ujmuje autor raz jeszcze różnicę między warjacją klasyczną a romantyczną, określając pierwszą jako ścisłą, wychodzącą do tematu. Pierwsza, jak cała wogóle muzyka klasyczna, jest według Friedlanda, obrazem, druga, jak cały romantyzm, symbolem. — Jakkolwiek praca Friedlanda przedstawia wiele bardzo wartościowych wyników, to jednak trudno byłoby pominąć jej cechy ujemne. Główną z nich jest właśnie najważniejszy rezultat badań autora, a mianowicie wyróżnienie aż siedmnastu różnych typów warjacji romantycznej. Bez trudu dałoby się wyróżnić ich jeszcze więcej, gdyby wzięło się za podstawę klasyfikacji jeszcze drobniejsze szczegóły niż te, które przyjął Friedland. Mojem zdaniem jednak, byłoby to bezcelowe „mnożenie bytów ponad konieczną potrzebę". Oparcie szczegółowej typizacji na trzech zasadach melodji, harmonji i rytmu, stwarza wystarczające zupełnie trzy typy ogólne, z których każdy musi z konieczności wykazać szereg podtypów. A nawet i przy tym podziale na trzy grupy możnaby z autorem monografji dyskutować, czy podporządkowanie pewnych sposobów warjacyjnych do tej czy do innej grupy dałoby się bez zastrzeżeń utrzymać. Mógłby bowiem ktoś podnieść naprzykład wątpliwości, czy słuszne jest uważanie przez autora za zmianę harmoniczną „użycie motywu z tematu do konstrukcji kanonu fub fugi" (por. wyżej 2, f), czy też należałoby zaliczyć ten sposób do zmian w grupie melodycznej. Osobiście skłaniam się do drugiego zapatrywania, i nie wątpię, że takich szczegółów spornych znalazłoby się więcej. Zmiany metryczne trzebaby włączyć w grupę zmian rytmicznych (w najszerszem znaczeniu wyrazu); kontrasty kolorystyczne autor sam pomieścił w grupie zmian melodycznych, nie znalazł jednak miejsca na kontrasty dynamiczne. To też wszelki podział warjacyj powinien — według mojego zapatrywania — być jak najogólniejszy, zawierać klasy jak najbardziej „pojemne", aby zaliczenie przypadków szczegółowych do grup ogólnych odbyć się mogło w sposób jak najbardziej naturalny i jak najdoskonalej odpowiadający naturze zjawisk.

Dr. Br. Wójcik-Keuprulian (Lwów)

Wartisch Otto: Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus. Kaiserslautern 1930. 8°, 105 stron.

Praca ta jest dyssertacją doktorską, a zadaniem jej było zbadać, jakie są specyficzne cechy harmoniki Debussy'ego, które uznać można za kryterja impresjonizmu. Zdaje mi się jednakże, że droga, którą autor zmierza do celu, nie jest racjonalna i nie daje rękojmi, by zadanie to rozwiązać bez reszty. Zamiast wziąć za punkt wyjścia samą muzykę i z badań przeprowadzonych nad harmoniką Debussy'ego wnioskować o ogólnych estetycznych założeniach jego muzyki, autor postępuje wprost przeciwnie. Muzykę Debussy'ego uznaje za impresjonistyczną na mocy ogólnikowych porównań z malarstwem impresjonistycznem i poezją symboliczną i dopiero ex post szuka w niej cech stylistycznych, na których mogłyby się opierać założenia impresjonizmu muzycznego. Pominąwszy jednak sam zasadniczy błąd metody, wyniki pracy autora nie stanowią rozwiązania kwestyj: ani czem jest impresjonizm muzyczny jako kierunek estetyczny, ani jakie jest jego uzasadnienie techniczne w harmonice Debussy'ego. Scharakteryzowanie impresjonizmu malarskiego i poezji symbolicznej jako kierunku, dążącego do wywołania środkami danej sztuce właściwemi wrażenia obcego istocie dawnej sztuki, w jednym wypadku wrażenia ruchu, w drugim wrażenia barwy, jest absolutnie niewystarczające, gdyż nie wyczerpuje istoty impresjonizmu malarskiego, ani poezji symbolicznej. W konsekwencji więc niewystarczającem musiało okazać się wytworzone na podstawie tych definicyj i określenie impresjonizmu muzycznego jako stylu muzycznego, operującego wyłącznie wrażeniem wzrokowem, ale środkami muzycznemi. Każdy, kto zna muzykę Debussy'ego, wie dobrze, że wszelka „programowość" została tu tak dalece przesublimowana przez rdzen-

nie muzyczny temperament tego kompozytora, że nie może ona już tu być uważana za kryterjum stylistyczne. Niewątpliwie istnieje silna łączność w założeniach psychologicznych impresjonizmu malarskiego i muzycznego, ale podstawy jej leżą znacznie głębiej i nie należy ich szukać w zakresie treści, ale raczej w zakresie formy, oczywiście pojętej w najogólniejszem tego słowa znaczeniu. Impresjonizm zarówno muzyczny, jak i malarski dąży do operowania formą w pewien specyficzny, jemu tylko właściwy sposób, ten zaś jest dopiero wynikiem nastawienia psychologicznego na działanie wrażeniem. Muzyczny impresjonizm realizuje te cele zawsze muzycznemi środkami i muzycznemi czynnikami treści, nawet wtedy, gdy pozornie odbywa się to za pośrednictwem czynników treści pozamuzycznej. Co się tyczy teehnicznego uzasadnienia impresjonizmu w muzyce Debussy'ego, pojęte ono jest w pracy Wartischa również jednostronnie. Autor odczuwa intuicyjnie, że kryterjów „impresjonistyczności" tej muzyki szukać należy w pierwszym rzędzie w jej harmonice. Przyjąwszy nawet wraz z autorem, że kwintesencja impresjonizmu leży w preludjach fortepianowych Debussy'ego (jakkolwiek pewnem jest, że impresjonistyczny styl Debussy'ego był gotowy fuż w formie dojrzałej we wcześniejszych o lat kilka „Nokturnach" orkiestralnych) nie można wszak żadną miarą ograniczyć się do samej tylko f o r m y akordu w badaniu harmoniki. Właśnie w tym typie harmoniki, jaką jest harmonika Debussy'ego, momentem niesłychanie ważnym jest technika i zasada połączeń akordów, ona bowiem rozstrzyga w pierwszym rzędzie o formalnych założeniach impresjonizmu muzycznego. Zresztą nawet w zakresie akordyki, sprowadzanie jej do sześciu schematów (jak sześciodźwięk całotonowy, trójdźwięk lub czterodźwięk z funkcyjnie nieusprawiedliwioną sekundą, akord kwartowy i t. p.) i stwierdzenie, że akordy te użyte są w charakterze tonalnym lub nietonalnym w połączeniu z tłem funkcyjnem, mówi nam bardzo mało. Wyjęte z wzajemnych związków i stosunków, te akordy pozbawione tu zostały swego charakteru organicznego, stały się — jakkolwiek odcyfrowane w swej zewnętrznej postaci — martwą literą, bez treści, a nie symbolem muzycznym i cudownem narzędziem myśli twórczej, jakiem były w rękach kompozytora. Dlaczego zresztą te nietonalne schematy są dla autora kryterjum impresjonistycznego stylu harmoniki Debussy'ego, tego nam autor też nie mówi. Praca ta, absolutnie nieudolna, by wznieść się do jakiejkolwiek syntezy, może chyba stanowić część materjału do badań nad harmoniką Debussy'ego.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

L i s s a Zofja: O harmonice Aleksandra Skrjabina. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego", 1930, z. 8. 8⁰.

Skrjabin jako jeden z pomostów pomiędzy muzyką tonalną i atonalną wykazuje w swej ostatniej twórczości (od op. 58 mniej więcej) elementy konstrukcji harmonicznej, wyprzedzającej Schönberga i jego szkołę pierwotnem stosowaniem akordyki kwartowej i innej, wyprowadzonej z gam własnych. Idea s k a l p o d s t a w o w y c h Skrjabina, odchylających się celowo od gam dur i moll, jest bezprzecznie pierwowzorem skrystalizowanej później przez Schönberga linji 12-tonowej. Autorka ustaliła na podstawie dokładnej analizy porównawczej wszystkich dzieł Skrjabina 2 skale zasadnicze. 1. c - d - e - f i s - a - b - c (t. zw. skala prometejska) i 2. c - d e s - e - f i s - a - b - c (inne dwie skale wstępują u Skrj. tylko sporadycznie, jako nieznaczne odmiany dwóch pierwszych i tem samem nie mogą być uważane za istotne). Wspólną właściwością wszystkich tych skal jest sześciotonowość, usunięcie tonu charakterystycznego (nuty prowadzącej) i konsekwentne wyzyskanie trytonu jako czynnika dominującego i samoistnego. Bardzo często pojawia się tryton w połączeniu akordu neapolitańskiego z dominantą. Już samo rozpoznanie wymienionych skal wyjaśnia najbardziej zawikłe sploty harmoniczne w muzyce Skrjabina. Analiza przy pomocy praw muzyki tonalnej okazałaby się w niejednym wypadku mało prawdopodobną (nb. w odniesieniu do ostatniego okresu

Skrjabina). W związku z gamami podstawowemi należy rozumieć skład akordów. Autorka wyróżnia tu akordy syntetyczne i niesyntetyczne. Pierwsze zawierają wszystkie tony skali podstawowej, drugie są wycinkami syntetycznych. Niekiedy tony inne, obce, łączą się z akordami zbudowanemi z tonów skal zasadniczych (?). Równorzędność wszystkich 12 tonów gamy chromatycznej jest już u Skrjabina niewątpliwa, lecz tematyka jego operuje tylko wycinkami tej gamy, w przeciwieństwie do skali 12 tonowej Schönberga, występującej całkowicie w każdym temacie. Poza tem materjał dźwiękowy prawie wszędzie harmoniczny wyrasta u Skrjabina częściowo na podłożu tonalnem i diatonicznem. Natomiast technika ostatniego okresu Schönberga jest radykalnie kontrapunktyczna i skrajnie atonalna. W ogólnym zarysie streściłem kwintesencję wywodów autorki, które przedstawiła systematycznie, logicznie, wyczerpująco i jednoznacznie. Dowolne fragmenty odnośnych dzieł Skrjabina potwierdzają prawdziwość przytoczonych wniosków.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

Collaer Paul: Strawiński. Bruxelles 1930. „Équilibres". 8⁰, 163 stron.

Praca powyższa nie może być uważana za syntetyczną o muzyce Strawińskiego. Przedewszystkiem autor doprowadza badania tylko do chwili powstania „Mavry", nie śledząc biegu ewolucji stylu Strawińskiego poprzez jego dzieła ostatniej doby, mianowicie oktet instrumentów dętych, „Oedipus Rex", serenada, concerto i capriccio na fortepian, „Apollon Musagète", „Le Baiser de la Fée" i „La Symphonie des Psaumes", które wspomina tylko po krótce. Powtóre książka Collaera nie powstała właściwie na podstawie badań nad muzyką Strawińskiego, jakkolwiek przynosi niejeden interesujący szczegół, dotyczący jego rytmiki, melodyki, harmoniki czy instrumentacji. A jednak znajdujemy w niej trafną charakterystykę ogólnego nastawienia tej muzyki i uchwycenie jej genezy historycznej. Dzieje się to nietyle na podstawie analizy, ile raczej przez podkreślenie stosunku Strawińskiego do ducha epoki i środowiska, z których wyszła jego twórczość i sprecyzowanie ogólnych form estetycznych, za pośrednictwem których przeciwstawiła się ona temu duchowi. A więc w pierwszym rzędzie stosunek Strawińskiego do źródeł i czynników muzycznych, które rozstrzygały o ukształtowaniu dzieła sztuki w dobie romantyzmu i impresjonizmu, a więc do źródeł pozamuzycznych. Collaer stwierdza z całym naciskiem, że stosunek ten był od pierwszej chwili wybitnie negatywny, tworzy on jak gdyby linję przewodnią w rozwoju talentu Strawińskiego, zapewniając jednolitość w zakresie pozornej różnorodności stylu i każąc przeczuwać od pierwszej chwili późniejszą „rzeczowość". Tę „rzeczowość" odnajduje autor już w „Petruszce", jej punktem kulminacyjnym jest „Święto wiosny" i „Wesele", jej zaś formą najbardziej charakterystyczną dla Strawińskiego ostatniej doby jest „Opowieść o żołnierzu". Już w „Petruszce" przeciwstawia się Strawiński idei sztuki zbiorowej w pojęciu ustalonem przez Wagnera: muzyka nie jest funkcją akcji scenicznej, nosi ona w sobie pewne prawa rozwoju i logikę ściśle muzyczną, rozwija się samodzielnie, jakkolwiek równolegle z dramatem na scenie, jest odpowiednikiem pewnego szeregu przedstawień czy wyobrażeń wzrokowych, w stosunku do których sprowadza te same reakcje uczuciowe. Jeszcze dalej idzie w tym kierunku „Opowieść o żołnierzu", gdzie już sama koncepcja opiera się na współdziałaniu trzech różnych elementów: słowa, muzyki i plastyki, z których jednak każdy, działając w równoczesności lub w następstwie z innemi, pozostaje w zakresie własnym środków i form wyrażania się. Podając każdorazowo dokładny opis scenarjusza i akcji baletu, autor potrafił podkreślić w nich te momenty, które w swem ostatecznem założeniu estetycznem i psychicznem warunkują taką właśnie a nie inną dynamikę sił muzycznych i taki a nie inny dobór środków. Jest to coś w rodzaju transpozycji wrażeń muzycznych na plan sztuki słowa, jakkolwiek niezupełnie jestem pewna, czy ambicje autora sięgały aż tak daleko. W każdym razie te ustępy książki,

w których Collaer mówi nam o muzyce Strawińskiego poprzez scenarjusze i pomysły akcji baletowej, wykazując za ich pomocą właśnie samowystarczalność jego muzyki, należą do najlepszych i najbardziej charakterystycznych. Oczywiście, że metody tej nie można polecić jako ogólnoobowiązującej i niezawodnej w badaniach muzykologicznych, które w pierwszym rzędzie muszą opierać się na ścisłych podstawach analizy rzeczowej. Przyjęcie jej jest możliwie tylko tam, gdzie, jak w wypadku Strawińskiego, chodziło o wyzyskanie w muzyce elementów pozamuzycznych, ale w sposób zasadniczo różny od romantyków i neoromantyków, oraz, gdzie wspomaga autora wybitny talent literacki. Talent ten intuicyjnie pozwolił Collaerowi ująć różnice założeń akcji i formy, w której ta akcja w obu wypadkach została wyrażona oraz znaleźć dlań ze swej strony stosowny kształt literacki. Dzięki temu przymykamy oczy na niedobory rzeczowej strony jego pracy, ceniąc w niej raczej walory intuicji artystycznej, niż naukowej. Książka nie jest zresztą (jak wspomnieliśmy już powyżej) pozbawiona interesujących obserwacyj odnośnie do techniki kompozytorskiej Strawińskiego. Tu wymieniamy przedewszystkiem uwagi, dotyczące harmoniki Strawińskiego, którą w okresie jej rozwoju pozatonalnego, charakteryzuje autor jako technikę operowania centrum brzmieniowem. Autor wprawdzie mówi o tem w sposób dość ogólnikowy, z załączonych zaś przykładów domyślamy się tylko, że należy ją interpretować jako tworzenie ośrodków brzmieniowych, nie z całych akordów, ale z poszczególnych tonów, które wyzwolone z wszelkich związków centralnych i funkcyjnych tworzą centrum grawitacji innych tonów, układających się we współbrzmienia w sposób bardziej lub mniej zbliżony do zasad struktury harmoniki tonalnej. Czy są to centra wyłącznie brzmieniowe, czy też podlegają jakiejś ogólniejszej zasadzie konstruktywnej, tego nam autor nie mówi. W każdym wypadku ten rodzaj techniki harmonicznej Strawińskiego, jakkolwiek narazie bliżej nie zbadany, pozostaje prawdopodobnie w bliskim związku z analogicznemi próbami stworzenia ośrodków brzmieniowych za pomocą ściśle określonych akordów u Debussy'ego i Skrjabina. Konstatuje też Collaer istnienie u Strawińskiego pewnych określonych jednostek rytmicznych o specyficznem znaczeniu formalnem dla konstrukcji całości. Wszystkie te szczegóły mogą w przyszłości, gdy współczesna technika kompozytorska będzie już zbadana w całości, dostarczyć ważnych przyczynków do sprecyzowania stylu Strawińskiego i do związania go z całokształtem tej techniki współczesnej.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

W e s t p h a l Kurt: Die moderne Musik. Berlin—Lipsk 1928. 8⁰, str. 152.

Z dwóch względów zasadniczych należy pracę Westphala zaliczyć do poważnie ujętych prób zbadania nowoczesnych problematów w muzyce. Po pierwsze usiłuje ona spojrzeć na te problematy ze stanowiska rozwojowego, czysto historycznego; po drugie, zostawiając świadomie na uboczu wszelkie półnaukowe psychologizowanie na temat osobowości twórcy, wyrażającej się w dziele sztuki, tak częste jeszcze zawsze, zwłaszcza gdy chodzi o sprawy czasowo nam najbliższe, trzyma się ściśle samego dzieła, jego właściwości technicznych i formalnych. Ten ostatni moment zapewnia punkt widzenia czysto naukowy, oraz metodę ściśle zastosowaną do natury badanego przedmiotu, w którym problemat formy stoi w pośrodku zainteresowań. Określiwszy stupięćdziesięcioletni okres rozwoju muzyki tonalnej, sięgający od Bacha do Wagnera, jako ostateczne wyczerpanie harmoniczno-melodycznych stosunków napięcia i kontrastu, uwarunkowanych strukturą systemu dur i moll, autor stawia sobie za główne zadanie wydobycie w muzyce XX wieku tych czynników, które z jednej strony wskazują wstecz, z drugiej naprzód. Przemiana, która dokonała się około r. 1900, jest jedną z najgłębiej sięgających w historji muzyki. Nietylko bowiem chodziło w niej o przezwyciężenie dynamicznej zasady konstrukcji, wyrażającej się przewagą i coraz dalej idącem zróżniczkowaniem elementu harmo-

nicznego i melodycznego, w której harmonja warunkowała budowę i rozwój melodji, a której ośrodkiem konstrukcji formalnej był stosunek dysonansu do konsonansu. W muzyce XX wieku usamodzielniają się poszczególne elementy muzyki, a usamodzielniwszy się wchodzą ze sobą w nowe związki. Na miejsce syntezy elementu harmonicznego i melodycznego pojawia się typ konstrukcji, w którym rytmika i melodyka wchodzą w ścisły związek funkcyjny ze sobą. On to, zdaniem autora, otwiera muzyce XX wieku nowe perspektywy. W okresie przekwitu subjektywnych ideałów romantyki muzycznej, Mahler, Reger i Strauss doprowadzają trzy główne tezy jej do ostatecznych konsekwencyj: Mahler architektonikę wielkoformalną, jako schemat uwarunkowany konstrukcją dur-moll, Reger zasadę rozwoju dynamicznego, utajonego w tej konstrukcji, Strauss zasadę roboty motywicznej i ilustracyjnych możliwości dźwięku. Mahler syntetyzuje w sobie niemal cały materjał XIX wieku, którego niejednolitość usiłuje przezwyciężyć, stawiając go w służbie jednej wielkiej formy, opartej na konstrukcji djatonicznej. W przeciwieństwie do Mahlera stwarza Reger największe napięcia kontrastu w harmonji na krótką metę, brak mu jednak perspektywicznego ujęcia całości. Tej spotęgowanej do najwyższego stopnia dynamice rozwoju harmonicznego przeciwdziała u Regera ścisłość użytych przez niego schematów formalnych. U Straussa wreszcie niejedna zasadnicza inowacja techniczna, wskazująca w przyszłość, wchodzi w użycie na terenie muzyki programowej wpierw, zanim stanie się usankcjonowanym środkiem wyrazu w zakresie muzyki absolutnej. Pierwszym, który staje już zdecydowanie na terenie muzyki XX wieku, jest Debussy. O ile jednak technika jego ma daleko sięgające znaczenie dla przyszłości, o tyle wewnętrznie tkwi jego muzyka jeszcze w XIX wieku. Westphal ujmuje trafnie nastawienie impresjonizmu muzycznego w zależności od współczesnego ruchu na terenie malarstwa i poezji, technicznie jednak nie wyczerpuje istoty muzyki Debussy'ego określeniem paralelizmu, jako wyłącznej zasady łączenia akordów. Nie ulega wątpliwości, że zasada powtórzenia zajmuje w harmonice impresjonistycznej miejsce dawnej funkcyjności, nie jest ona jednak jedyną zasadą łączenia akordów, a zresztą i ona opiera się ze swej strony na pewnych prawidłowościach wyższego rzędu, jak skala chromatyczna i akcentowanie w jej obrębie pewnych stałych ośrodków formalnych (akord przewodni) lub pewne stałe połączenie akordów lub wreszcie ostinato melodyczne. Zbyt małą znajomość techniki Skrjabina zdradza też przyporządkowanie Skrjabina impresjonizmowi, bez uwzględnienia jego specyficznych zdobyczy formalnych, tak ważnych dla muzyki XX wieku, podobnie zresztą jak i Szymanowskiego, którego autor wspomina tylko jako duchowo spokrewnionego ze Skrjabinem, bierze więc widocznie pod uwagę tylko okres wpływów Skrjabina, jeden z najwcześniejszych. Po Debussym, który uwolnił harmonikę z więzów tonalności, Schonberg uczynił to samo w zakresie melodyki. Słusznie jednak stwierdza Westphal, że ten nowy stosunek do tonu, niwelujący wszelkie dynamiczne funkcje dźwięku, pozbawia muzykę u Schonberga wszelkich, z natury rzeczy jej właściwych walorów zmysłowych, czyniąc z tonu tylko jednostkę konstrukcji pojęciowej. Jednakowoż i tu, podobnie jak w wypadku Debussy'ego nie przemyślał autor ostatecznych podstaw techniki dwunastotonowej, stąd musi poprzestać na skonstatowaniu pewnych jej, dziś już ogólnie uznanych braków, nie wchodząc głębiej w ich przyczyny. Dopiero Strawiński znalazł, zdaniem autora, bezpośrednią formę wyrażania się w muzyce dla nowego światopoglądu XX wieku. Strawiński stwarza te formy z pomocą elementu rytmicznego, który łącząc się z melodyką, uwolnioną z więzów funkcyjności, staje się elementem dzieła muzycznego w innem znaczeniu i na innych warunkach, niż to miało miejsce w muzyce tonalnej. Proces, który poprzedził wystąpienie Strawińskiego umożliwił dopiero melodyce i rytmice ludowej wejście do muzyki artystycznej w formie autentycznej, nieprzystosowanej sztucznie do

struktur systemu dur-moll. Strawiński i B a r t ó k przenoszą na teren muzyki Debussye'go technikę afunkcyjnego szeregowania akordów. Nie łączą oni motywów melodycznych w większą całość za pośrednictwem techniki przetworzenia, ale układają w kształcie mozaiki, niesionej wspólnym biegiem ruchu rytmicznego. Cały rozwój dynamiczny w muzyce wyraża się u Strawińskiego rytmem, rytm przyjmuje na siebie rolę operowania kontrastami, którą w muzyce tonalnej spełniała harmonika ze swym stosunkiem dysonansu do konsonansu. Stworzony w ten sposób nowy materjał wymagał oczywiście w konsekwencji nowej zasady rozczłonkowania tego materjału. W XIX wieku zasada ta opierała się na dynamice rozwoju par excellence harmonicznego (forma sonatowa), teraz, stosując się do ogólnego w rzeczach sztuki nastawienia objektywnego, oparła się na czysto formalnym czynniku podziału symetrycznego. Synteza nowych elementów dokonała się na gruncie mniejszych form XVIII wieku, z większych form suita, partita i concerto grosso pozwalały na zastosowanie tej nowej zasady rozczłonkowania materjału. Nazwiskiem, które łączy się dla Westphala z faktem tej syntezy, jest nazwisko H i n d e m i t h a. Rozpoczyna on „nowy klasycyzm". Poświęciwszy szereg trafnych uwag, jakkolwiek ogólnie już znanych, technice Hindemitha i poparłszy swe wywody praktycznemi przykładami, ułożonemi jednak nieco jednostronnie z punktu widzenia techniki równoległego prowadzenia akordów w nowoczesnej harmonice, autor poświęca na zakończeniu osobny rozdział o p e r z e współczesnej. W ten sposób ujęty całokształt nowoczesnej twórczości muzycznej, naświetlony z podwójnego punktu widzenia: przeszłości i przyszłości, włączony został w sposób wysoce inteligentny i obejmujący dalekie perspektywy historyczne, w ogólny bieg ewolucji muzyki.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

N o w a M u z y k a: Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Warszawa 1930, 8⁰, stron 56.

Popularyzacja aktualnych zagadnień naukowych lub artystycznych, nurtujących jakąś epokę, niezawsze jest połączona z korzyścią dla tych zagadnień. Prowadzi ona tylko do rozpowszechnienia związanych z niemi haseł i pojęć, rzadko kiedy dając szerokim warstwom możność prawdziwego wniknięcia w istotę omawianych problemów. Ze społecznego punktu widzenia popularyzowanie jest jednak potrzebne, a nawet konieczne, o ile w formie przystępnej podaje się ogółowi rzeczy naprawdę istotne, a nie poświęca się — jak to często bywa — rzeczy istotnych dla przystępnej formy. Monografje „Muzyki", ściśle biorąc, stanowią typ pośredni pomiędzy tymi dwoma typami. Albowiem obok prac, opartych na rzetelnej wiedzy i orjentacji w omawianym przedmiocie, są tu często zawarte artykuły, poparte nawet znanemi nazwiskami, które jednak nie wiążą się z centralnem zagadnieniem danej monografji i nie pozwalają czytelnikowi-laikowi na zorjentowanie się w danym problemie. Ten właśnie niejednolity charakter ma również i ostatnia monografja tego wydawnictwa p. t. „Nowa Muzyka", Obok samego w sobie bardzo ciekawego, ale fragmentarycznego artykułu A. Schönberga („Nowoczesna nauka kompozycji"), który człowiekowi, skądinąd nie zaznajomionemu z kierunkami nowej muzyki i ich psychicznem podłożem, napewno zbyt wiele nie powie, stoją tu popularne, ciekawie napisane, choć mało nowego wnoszące artykuły: Rathausa o operze współczesnej, Weismanna o współczesnej odtwórczości muzycznej i Stromengera o muzyce mechanicznej. Jedynemi, naprawdę wnikającemi w głąb, są rozprawki: Dr. Stefanji Łobaczewskiej („Formy w muzyce współczesnej") i Tadeusza Jareckiego („Problemy instrumentacji dzisiejszej"), w których widać rzetelne usiłowania do s y n t e t y c z n e g o ujęcia omawianych zjawisk i problemów. Na odmiennym nieco planie stoją wywody Karola Szymanowskiego, które stanowią fragment drukowanego już dawniej artykułu p. t. „Romantyzm w muzyce". Przynoszą one zupełnie osobiste wynurzenia kompozytora na temat jego stosunku jako twórcy do

zbiorowości. Z powyższych wywodów nie wolno wnosić, jakobyśmy byli negatywnie usposobieni wobec popularyzacji zagadnień muzyki współczesnej. Przeciwnie — uważamy, że jest ona dziś w Polsce tem bardziej potrzebna, że zainteresowanie się muzyką doby obecnej dopiero z a c z y n a ogarniać szersze warstwy „niefachowców". Popularyzacja ta jednak powinna, obok łatwej formy, zachować jednolity poziom i poważne intencje, które szerokiemu ogółowi pozwolą nietylko przejąć pewne hasła i terminy, ale dadzą mu możność p r a w d z i w e g o zrozumienia danych przejawów muzycznych.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

S z c z e p a ń s k a Marja: Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końca XV wieku. Odbitka z „Kwartalnika Muzycznego", Warszawa 1930, 8°, 32 str.

Treścią tej pracy jest analiza porównawcza pięciu rękopisów, zawierających muzyczne opracowania figuralne tekstu wyjętego z ewangelji św. Mateusza pt. Liber generationis (księga pokoleń). Dwa zabytki są 3-głosowe, trzy 4-głosowe; dwa znajdują się w posiadaniu P. Akademji Umiejętności, trzy inne w archiwum wawelskiem. Jakkolwiek daty rękopisów wskazują na koniec XV i pocz. XVI wieku, to jednak odnoszą się raczej do czasu odpisów lub wtedy dokonanego zbioru. Technika liturgicznych zabytków, o których mowa, jest o wiele wcześniejsza, gdyż obok wyraźnego organum kwintowego (z przewagą paralel kwintowych) występuje discantus (z przewagą ruchu przeciwnego), wykluczający postęp unisonów, kwint i oktaw równoległych. Autorka zwraca uwagę na stosowanie dwóch różnych stylów: bardzo dawnego organum i sięgającego do XII wieku discantus. Ponieważ obie te techniki powtarzają się naprzemian w tym samym utworze, przypominają powszechnie w średniowieczu praktykowane mięszania i krzyżowania stylów (wyjaśnił je G. Adler w pracy „Der Stil in der Musik"). Cała ta archaiczna ze względu na wiek XV praktyka również nie jest wyjątkowem zjawiskiem, zwłaszcza w muzyce liturgicznej, tem bardziej, że ślady organum i discantus pojawiają się w kompozycjach europ. wieku XIV i XV, a w krajach niemieckich i skandynawskich nawet w XVI i XVII w. Dlatego ostateczne rozstrzygnięcie czasu powstania „librorum generationis" jest niezmiernie trudne bez poznania historycznych faktów, któreby ujawniły niewątpliwy czas powstania kompozycyj, niezależnie od problematów techniki. Kilkakrotne kadencje faux-bourdonowe przesuwają granice badania retrospektywnego do wieku XIII, jakkolwiek kadencje tego rodzaju są w użyciu i w I połowie XV wieku. Przykłady zawarte w tej pracy popierają jednoznacznie wyniki badań autorki. Pracę tę cechują dwie zalety naukowe: precyzyjna analiza na tle studjów porównawczych i znacznem doświadczeniem spowodowana zwartość wywodów, które umożliwiają i s t o t n ą orientację w stylu, technice i treści dźwiękowej cennych dokumentów twórczych z okresu najdawniejszej polskiej kultury muzycznej. Są to zresztą właściwości równie znamienne dla innych prac autorki, którą każdy uznać musi i uznaje za wybitną i wielce zasłużoną badaczkę dawnej muzyki polskiej.

Dr. Seweryn Barbag (Lwów)

J a c h i m e c k i Zdzisław: Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów. W „Polsce, jej dziejach i kulturze, t. I, z. 23 i 24, str. 531—555. Wydawnictwo Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa (1928—29). Odbitka p. t. „Muzyka polska. Część pierwsza. Epoka Piastów i Jagiellonów" (b. m. i r.), 4°, 27 stron.

(D o k o ń c z e n i e: por. z. 9, str. 75—82 i z. 10—11, str. 328—335).

Od str. 22—27 (odbitki) zajmuje się autor historją muzyki polskiej między r. 1543 (założenie kapeli rorantystów na Wawelu) a 1572 (śmierć Zygmunta Augusta), poświęcając główną uwagę kapeli rorantystów i Wacławowi z Szamotuł (zm. 1572) i kończąc tę część pracy z wymienieniem trzech innych kompozytorów. Oczywiście ani założenie kapeli rorantystów, ani śmierć Zygmunta Augusta nie są granicznemi datami rozwoju ówczesnej muzyki polskiej; nie oznaczają ani początku ani zakończenia jakiejś fazy rozwo-

jowej. Z tego też powodu przenosi autor twórczość Marcina Leopolity do następnej części pracy, mimo że Leopolita należy do tego samego okresu, do którego należy Wacław z Szamotuł i mimo że Leopolita pozostawał przez 12 lat w służbie Zygmunta Augusta... Powody zatem zupełnie zewnętrzne, a nie powody inne przyczyniły się do tak nieuzasadnionego podziału. W ślad za innymi pisarzami poświęca autor zbyt wiele miejsca kapeli rorantystów, gdy o istnieniu kapeli nadwornej, a więc instytucji muzycznej najważniejszej w ówczesnej Polsce, wspomina w jednem zdaniu, mimo że prawdopodobnie zdaje sobie sprawę z jej znaczenia. Nie istnieje jeszcze wprawdzie monografja o życiu muzycznem na dworze Zygmunta Augusta, ale istnieją wydane źródła archiwalne, na podstawie których autor mógł i powinien był w pracy dla szerszych kół przeznaczonych dać obraz tego życia. Na podstawie tychże archiwalnych źródeł mógł też przynajmniej ogólnikowo poinformować czytelników o tem, że kult wielogłosowej artystycznej muzyki w ówczesnej Polsce nie ograniczał się tylko do dworu królewskiego i katedry wawelskiej. Byłoby również bardzo wskazane, aby autor omówił także inne objawy życia muzycznego w ówczesnej Polsce, tembardziej że wydawnictwo, w którem pracę swą umieścił, już w tytule zapowiada, że treścią jego będzie „kultura polska". (Inni autorowie tego wydawnictwa spełniają te postulaty w sposób bardzo sumienny). Ale jeśli autor nie ma zamiłowania do badań wszystkich bez wyjątku źródeł historji muzyki polskiej, to przynajmniej powinien dokładnie i bez usterek wyzyskać te opracowania innych źródeł, z ktorych korzysta, zawdzięczając im możność wypełnienia niejednej strony w swej pracy. Praca ściśle naukowa jest przeznaczona dla niewielkiej ilości osób, praca zaś popularna dla szerszych sfer, wobec czego wymaga daleko większej odpowiedzialności. Przejdźmy jednak do szczegółów. Ustęp o kapeli roranckiej (około 30 wierszy szerokości półszpaltowej) zawiera szereg błędów: 1. „majątek" kapeli wcale nie pomnażał się „ciągle" różnemi legatami, dochody jej niemal od samego początku istnienia aż do XIX wieku nie były wcale zmienione, niekiedy nawet mimo przywilejów (mówić o „legatach" byłoby niewłaściwe) zmniejszały się, np. w czasach wojen; 2. nie biskup, lecz król mianował („prezentował") kapelmistrza kapeli roranckiej na wniosek biskupa, ponieważ rorantyści byli kapłanami, król zaś był kolatorem kaplicy zygmuntowskiej, a kapela rorancka zwała się królewską; 3. tekst łaciński, podany przez autora na str. 23 nie pochodzi z żadnego „statutu" kapeli, a ponadto mieści w sobie nonsens, spowodowany tem, że autor, nie rozumiejąc może tego tekstu, po słowach „alios prius et ante omnia examinatos" opuścił dalszy ciąg tych słów, stwarzający dopiero sens; 4. nie odpowiada prawdzie twierdzenie, że po kapeli rorantystów pozostało tylko 8 ksiąg głosowych, pozostało ich bowiem z „p i e r w o t n e g o inwentarza" cztery w całości, a kilka fragmentarycznie, zaś owych 8 ksiąg pochodzi z inwentarza późniejszego, a tylko okładki ich są wcześniejsze (używane dla innych rękopisów); niema też dowodu na to, że je darował kapeli król, skoro kapela z własnych dochodów opłacała kopistę, inicjały zaś na okładkach oznaczają własność kapeli jako kap. królewskiej, a nie darowiznę króla; 5. autor dziwi się (str. 23), że „kapela rorantystów nie ściągnęła do siebie na prebendarjusza żadnego z wybitniejszych kompozytorów polskich drugiej połowy XVI-go wieku", jest to jednakże zdziwienie nieuzasadnione, a sprawia wrażenie, jakoby ci kompozytorowie może nie chcieli do niej należeć; tymczasem możeby i chcieli byli, ale nie mogli, a to z tego powodu, że nie byli kapłanami (Leopolita, Wacław z Szamotuł, Gomółka, Wartecki i inni), rorantystą zaś mógł zostać tylko kapłan, jak np. Tomasz Szadek. Czy to nie za wiele usterek i błędów w tak krótkim ustępie? W ustępie o Wacławie z Szamotuł na str. 23, 24 (u góry) i 26 (pół drugiej szpalty) znajduje się również szereg błędów, usterek i niedopatrzeń: 1. motet „Ego sum pastor bonus" Wacława z Sz. nie ukazał się w r. 1563 (jak autor stale pisze), lecz w r. 1564;

2. autor twierdzi, że po Wacławie z Szamotuł pozostało 5 pieśni, podaje jednak tytuły 4 pieśni; 3. w tytule lamentacyj Wacława ma być „parium“ nie „parum“; 4. o tem, żeby Wacław napisał „msze 4- i 5-głosowe“, nie wspominają żadne źródła, natomiast wspominają o innych jego eksklamacjach na 5 głosów (o czem autor widocznie nie wie) i o officjach na 4 i 6 głosów (o czem zdaje się też nie wiedzieć); 5. na 26 str. pisze autor, że temat naczelny motetu Wacława z Szamotuł pochodzi z „hymnu matutinae“ (podkr. ref.), coby dowodziło, że nie zdaje sobie sprawy z wyrazu „matutina“ i nie wie, że jest to pluralna forma rodzaju nijakiego, nie zaś singularna rodzaju żeńskiego; 6. w cytowanem przez autora źródle archiwalnem jest mowa o „mszy vocum 8“, czego jednak nie można interpretować w ten sposób, że Wacław zastosował w niej technikę wenecką t. j. dwa chóry po 4 głosy, skoro mogła to być równie dobrze kompozycja napisana na 8 głosów realnych; nie pomoże tu użycie słowa „niewątpliwie“, skoro sama notatka nie daje podstaw ani do sądu pozytywnego, ani negatywnego; 7. życiorys Wacława z Szamotuł zawiera szeregi błędnych twierdzeń (piszę o nich na innem miejscu): ani bowiem Wacław nie był kapłanem, ani nie był dyssydentem, ani nie był usunięty z dworu królewskiego w r. 1555 czy jakimkolwiek innym. Jak widzimy, i ten ustęp zawiera sporo błędów i usterek. W szeregu „estetycznych“ uwag o dziełach Wacława czytamy znowu powtarzany stale od x lat frazes o „spiżowem brzmieniu“, o którem możnaby zresztą mówić przy innych także ówczesnych kompozytorach. Wartoby odświeżyć tę retorykę. Ale autor niewszędzie się powtarza. Nowością jest np. następujący pogląd: „Barokowy (podkr. ref.) styl muzyczny ma w motecie Szamotulskiego znakomitą ilustrację“ (str. 26). Motet Wacława, omawiany przez autora, ukazał się w r. 1554. Czy wobec tego jego styl może być barokowy? Gdzie Rzym, gdzie Krym?! Kiedy renesans, a kiedy barok?! Według autora twórczość Wacława z Szamotuł „wyraża równocześnie przechodzenie(!) muzyki polskiej z pod znaku wpływów flamandzkich pod znak wpływu italskiego“ (str. 26), przyczem autor powołuje się na fikcyjną, a conajmniej nieudowodnioną technikę wenecką w 8-głosowej mszy Wacława. Wobec tego to twierdzenie nie jest poparte żadnym dowodem. Jakaś abstrakcyjna „muzyka polska“ nie może odbywać przechadzki ze strony flamandzkiej na włoską. Musi się to odbywać w dziełach kompozytorów. W jakich dziełach i których kompozytorów? Tego się nie dowiadujemy. Od str. 24 do 26 (szp. 1) umieszcza autor tylko I część motetu „In te domine speravi“. Jaki sens i jaki cel może mieć drukowanie tylko części motetu, tego nie wiemy. Autor nie zawiadamia czytelnika o tem, że to nie jest całość tego utworu, wobec czego czytelnik jest wprowadzony w błąd. W każdym razie powiększyło to znacznie rozmiar publikacji, ale zmniejszyło wysiłek autora i odciążyło słowną treść pracy. W podanej zaś części motetu nie brak usterek: w t. 16, 17, 18 i 61 znajdujemy zbędne akcydencje lub ich brak, tekst nie jest podpisany wszędzie według klasycznych reguł podkładu tekstu. Wreszcie na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Na str. 26 pisze autor że „Leopolitę, który dwanaście lat służył mu jako organista i kompozytor, zostawił Zygmunt August następnej epoce“. Co to ma oznaczać? Co znaczy słowo „zostawił“? Jeśli autor pisze dalej, że w tej „następnej epoce“ także „przypadła Marcinowi ze Lwowa niemniej ważna rola jako kompozytora, jak za czasów Zygmunta Augusta“, to tem samem stwierdza, że należało omówić tak ważną rolę Leopolity za życia Zygmunta Augusta. Ale autor odkłada omówienie tej roli do następnej części pracy. Nie odpowiada to podziałowi ani według kryterjów historji muzycznej, ani według historji politycznej. Już zresztą dawniej podkreśliłem wadliwy układ pracy. Jeśli tak niewielkiej publikacji, która po odliczeniu przykładów nutowych i rycin liczy mniej więcej 11 stron po 150 wierszy półszpaltowych, poświęciłem dłuższe omówienie, to uczyniłem to tylko z tego powodu, że praca ta posiada zanadto wiele błędów, które mogą łatwo

przedostać się do niekrytycznych umysłów, nie mogących zawsze zdać sobie w sposób samodzielny sprawę z tego, co jest błędem, a co nie jest. Nie będzie również odosobnionem moje zdanie, że dla im większego koła czytelników jest dana praca przeznaczona, tem większa jest odpowiedzialność autora. Przy końcu należy jeszcze zwrócić uwagę, że podana na końcu pracy literatura przedmiotu w obecnem stadjum badań nad dawną muzyką polską nie mogłaby uchodzić za kompletną, z tego zaś samego powodu szereg ustępów w tej pracy stracił już swą aktualność. W dalszych zeszytach Kwartalnika omówię dalsze części pracy.

A. Chybiński

Dobrzycki Stanisław: Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek. W dodatku: Kilkanaście nieznanych kolęd czeskich z XVIII wieku. Poznań 1930. Nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Skład główny w księgarni Jana Jachowskiego w Poznaniu, 8⁰, 104 str.

Znakomity historyk naszej literatury, ś.p. prof. dr. Stanisław Dobrzycki (Poznań), który już w dawniejszych pracach zajmował się tekstami literackiemi naszych kolęd, daje w wyżej wymienionej pracy pogląd na wzajemny stosunek polskich i czeskich kolęd od wieków średnich począwszy. Te kwestje należą do historji literatury, jednakże stanowić będą znaczną pomoc także dla historyka melodyj kolędowych w Polsce. W „Dodatku" tej pracy podaje autor na podstawie nieznanego dotychczas rękopisu czeskiego ze Spisza lub Orawy kilkanaście melodyj kolędowych zaopatrzonych tekstem czeskim. Melodje te w źródłach nie zostały zanotowane należycie (jak wiele tego rodzaju zabytków, notowanych często przez muzykalnych dyletantów). Autor daje też próby rekonstrukcyj tych melodyj, oczywiście możliwych do uznania tylko wtedy, gdy te melodje znajdą się w innych źródłach, dotychczas nieznanych, a odznaczających się dokładnem zanotowaniem melodyj. Możliwości bowiem rytmicznych jest wiele, ustalenie zaś możliwe jest tylko w drodze porównawczej. Niemniej jednak wydanie ich jest bardzo pożyteczne dla dalszych badań.

A. Chybiński

Coeuroy André: Panorama de la Radio. Paryż 1930. Éditions KRA. 8⁰, 240 str.

Coeuroy jest jednym z tych pisarzy, którzy zawsze potrafią zainteresować czytelnika, bez względu na temat, który w danej chwili traktują. Ma on specjalny talent chwytania niejako w lot problemów najbardziej aktualnych, które rzucone na ekran współczesnej kultury, okazują się jednym z najbardziej specyficznych czynników tej kultury, najistotniejszą własnością dzisiejszego człowieka. Posiada orjentację bystrą, oczytanie i wykształcenie, oraz formę wykwintną i lekką, jest więc z natury predysponowanym do tego, aby owe problemy aktualne spopularyzować w najlepszem tego słowa znaczeniu, by pobudzić do myślenia i rzucić zdrowe ziarno inicjatywy. W książce, o której mowa, usiłuje Coeuroy uwzględnić wszystkie problemy dotyczące radja, w pierwszym rzędzie oczywiście problemy artystyczne, w drugim dopiero techniczne: a więc psychologję różnego typu słuchaczy, różnorodne formy reakcji, dające się zaobserwować w różnych kulturalnie i rasowo środowiskach, wreszcie—co najważniejsze—wskazuje na to, co jest w radjo momentem twórczym, a co wyraża się w dążeniu do stworzenia własnych form i własnych środków wypowiedzenia się. Nie to, w jaki sposób adaptować dla radja muzykę, tworzoną dla sali koncertowej, ale jakim warunkom odpowiadać ma muzyka, oryginalnie pisana dla radja, jest centralnym problemem estetyki radjowej. Do problemu tego zbliża się współczesna Europa różnemi drogami: Niemcy drogą eksperymentowania w zakresie samej muzyki symfonicznej i kameralnej, Anglja i Francja raczej drogą połączenia słowa mówionego z muzyką, a nawet drogą tworzenia specjalnego typu audycyj scenicznych. Coeuroy omawia szczegółowo niektóre z tych eksperymentów, przeważnie bardzo interesujące, wskazując przytem na niebezpieczeństwo, z którego naogół zwolennicy radja mało sobie

zdają sprawę w jednostronnej pogoni za własnemi środkami wyrażania się: jest to niebezpieczeństwo zatracenia kontaktu z życiem realnem, z żywym słuchaczem. Brakom tym przeciwdziałać może skutecznie taka forma połączenia radja ze środkami, właściwemi innym rodzajom sztuki czy nawet nauki, w której nie traci ono nic ze swego specyficznego charakteru. W audycjach pedagogicznych formę taką przedstawia uzupełnienie konferencji radjowej środkami wizualnemi, jak wykresy, lub z lekcją, w której nauczyciel, pozostając w osobistym kontakcie z uczniami, dałby im tą drogą pewne tłómaczenia uzupełniające, w audycjach koncertowych możliwość zmiany studja na salę koncertową, a tem samem miljonów słuchaczy bezosobistych na garstkę żywych, mogących wejść w kontakt z wykonawcami. Wreszcie zagadnienie najogólniejszej natury, które mnie osobiście wydaje się być centralnym punktem estetyki radjowej: czy zadaniem radja jest stworzyć typ sztuki dla wszystkich, czy jest ono sztuką dla nas, które w rzeczywistości tworzą jego publiczność? Coeuroy przychyla się bezwzględnie do pozytywnego rozwiązania kwestji, a jednak nie można zapominać, że zasada „wszystko dla wszystkich" musiałaby z czasem obniżyć poziom audycyj radjowych. Zanim bowiem te szersze masy mogłyby być wtajemniczone w tajniki muzyki poważnej, upłynęłoby bardzo wiele czasu, tak wiele, że ze względów praktycznych musiałyby w międzyczasie audycje radjowe dostosować się do poziomu tych masowych słuchaczy. Racjonalnie przeprowadzona specjalizacja programów wydaje się być dla radja ideałem, jeśli nie jedynym, to w każdym razie bliższym realizacji Jeżeli radjo ma stworzyć własny typ muzyki poważnej, jeżeli ma służyć celom propagandowym, co chyba na pewno jest jednem z jego zadań najważniejszych, wówczas musi stale mieć na uwadze swej słuchaczy wszelkich kategoryj: nietylko tych którzy szukają w niem rozrywki i lekkiej strawy duchowej, ale także, a może nawet przedewszystkiem tych, którzy mają w stosunku do niego poważniejsze zainteresowania, a którym niezawsze dostępne jest z pierwszej ręki źródło tego zainteresowania. Oczywiście: programy musiałyby być w poszczególnych wypadkach zupełnie specjalne, choć w programach przeznaczonych dla celów muzyki lżejszej, dałoby się bez kwestji utrzymać linję wytyczną bardziej jednolitą, niż to jeszcze dziś ma miejsce.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Winzheimer Bernhard: Das musikalische Kunstwerk in elektrischer Fernübertragung. Augsburg, 1930. Benno Filser-Verlag, 8^0, 120 stron.

Istnienie związku pomiędzy kulturą duchową jakiejś epoki a jej warunkami materjalnemi jest dziś jednem z podstawowych założeń wszelkich badań historycznych. Przyjęcie tego związku w formie mniej jednostronnej, niż to czyni materjalizm dziejowy, przyczynia się niewątpliwie do wyjaśnienia wielu problemów i syntetycznego ujęcia faktów, składających się na kulturę duchową, której integralną część stanowi ogół sztuk. I dziś jesteśmy świadkami przejawiania się tego związku: nowoczesne warunki ekonomiczne tworzą nową architekturę, wpływają na poezję, a nawet na najbardziej niematerjalną ze sztuk, t.j. muzykę. Wpływ ten pochodzi z różnych źródeł, z trybu i tempa życia codziennego, z idej nurtujących życie społeczne a płynących z materjalnego podłoża tegoż życia, a ponadto i z technicznych zdobyczy epoki, które otwierają i w zakresie sztuk zupełnie nowe pola działania. Jedną z tych zdobyczy, która muzyce otworzyła nowe drogi rozwoju i która uspołeczniła tę sztukę do ostatnich prawie granic (czy z pożytkiem dla niej samej, to jest narazie nieco wątpliwe), czyniąc ją zawsze i wszędzie każdemu dostępną — jest radjo. Że jednak muzyka dostarczana nam drogą przeniesienia elektrycznego ulega znacznym zmianom, że doznawanie jej różni się zasadniczo w swych akustycznych, fizjologicznych i psychologicznych czynnikach od bezpośredniego słuchania muzyki i że nakoniec te nowe warunki zaczynają już dziś wytwarzać swój specyficzny rodzaj muzyki, na to wszystko

zwraca uwagę Winzheimer, usiłując to po raz pierwszy ująć i wyjaśnić szczegółowo na gruncie ściśle naukowym. Zadaniem, które sobie autor postawił za cel, jest przedewszystkiem ujęcie zasadniczych różnic pomiędzy słuchaniem muzyki przez radjo a bezpośredniem jej doznawaniem. Na podstawie różnic tych formułuje dopiero kryterja, które powinna spełniać muzyka specyficznie radjowa, będąca w dobie dzisiejszej wyrazem wyżej wspomnianego związku. Już objektywnie dane akustyczne cechy muzyki nadawanej przez radjo różnią się znacznie od bezpośrednio odczuwanych podniet akustycznych. Zasadniczem dążeniem przeniesienia elektrycznego jest osiągnięcie takich samych częstości i stosunków drgań fal głosowych, jakie powstają w źródle dźwięku. Stosunki te ulegają jednak licznym zmianom (autor wylicza i wyjaśnia fizykalne przyczyny tych zmian), które wprawdzie nie wpływają na absolutną wysokość nadawanych dźwięków, ale zmieniają całkowicie ich dynamikę, zacieśniają granice zróżniczkowania intenzywności, a przedewszystkiem niweczą barwę brzmienia, niwelują charakterystyczne barwy instrumentów, znosząc różnice pomiędzy niemi, upodabniając je wzajemnie do siebie. Ta cecha dźwięków podlega w radjo najsilniejszym zmianom, albowiem zależy ona od alikwotów i tonów kombinacyjnych, które w przeniesieniu elektrycznem samorzutnie się gubią lub wytwarzają, zarówno w aparacie odbiorczym jak i w przyrządzie transmitującym, które wytwarzają własne dźwięki i szmery, pochłaniając transmitowane. Również i przestrzenne warunki miejsca nadania i odbioru wpływają silnie na jakość podniet słuchowych; powstająca tu absorbcja lub wzmocnienie fal dźwiękowych zmieniają silnie pierwotny charakter brzmień. Fizjologiczne warunki słuchania muzyki przez radjo są również znacznie zmienione, zwłaszcza przy słuchaniu przez słuchawki. Przewodzenie fal głosowych, które może się dokonywać normalnie przez muszlę uszną lub też przez kości czaszki, tutaj odbywa się stale równocześnie na obu drogach. Ponadto obie muszle uszne odbierają tu stale identyczne podniety, co przy normalnem, binauralnem słuchaniu prawie nigdy nie występuje (każde ucho odbiera tu podniety minimalnie zróżnicowane co do jakości i intenzywności, zależnie od różnej lokalizacji źródeł dźwięku w stosunku do uszu). Cechy przestrzenne, projektowane w dźwięki słyszane, a pochodzące z różnej lokalizacji źródeł dźwięku, zanikają przy słuchaniu przez radjo w zupełności, odbierając dźwiękom ich zróżnicowanie plastyczne. Słuchanie to jest fizjologicznie identyczne z monotycznem (jednousznem) słuchaniem. Prócz tego zamknięta przestrzeń między muszlą uszną a słuchawką nie wypuszcza prawie żadnych drgań na wewnątrz, przez co powstają tu subjektywne tony kombinacyjne. Również i własny ton resonujący słuchawki i muszli usznej wzmacnia się w tej przestrzeni zamkniętej, co wraz ze wspomnianemi tonami kombinacyjnemi tworzy brzęczenie, przeszkadzające w słuchaniu. Zmienione przy dłuższem użyciu słuchawek ciśnienie na błonę bębenkową prowadzi do szybszego zmęczenia, a towarzyszące temu podniecenie aparatu westybularnego, w którym mieści się zmysł równowagi, nawet do niepewności przestrzennej. Także i psychiczne warunki doznawania muzyki przez radjo różnią się znacznie od normalnych. Człowiek ma stale poczucie przestrzeni, w której się znajduje. Słuchając muzyki przez radjo musi ją projektować w i n n ą przestrzeń, co wytwarza w nim pewien dualizm poczucia przestrzennego, któremu może zaradzić tylko bardzo silna koncentracja słuchowa. Również i szereg spostrzeżeń optycznych, które się stale łączą z bezpośredniem słuchaniem muzyki, musi tu odpaść. Bezpośrednio widok osoby grającej, który przewodzi falę psychofizyczną i wytwarza kontakt między słuchaczem a osobą artysty, tu nie istnieje, przez co przecina się i znosi emocjonalne, subjektywne podejście do odtwórcy i muzyki przezeń odtwarzanej. Przyjąwszy że materjał dźwiękowy jest tylko medium konkretnego przejawiania się głębiej leżących napięć i treści muzycznych, należy jednak stwierdzić, że dotarcie do tych treści jest w drodze radjowej znacznie utrudnione.

Odrębne warunki akustyczne i fizjologiczne, psychologiczne oddzielenie od przestrzeni, w której się muzyka realizuje i od odtwórcy, nakoniec świadoma iluzja wartości realnych, utrudniają bezpośrednie przeżycie muzyki na tej drodze. Wprawdzie dzieło muzyczne można w ten sposób przekazać, ale d z i a ł a n i e, które twórca chciał niem osiągnąć, zmienia się tu całkowicie. Wszystkie te rozważania prowadzą autora do wniosku, że radjo nie może wprawdzie zastąpić bezpośredniego przeżycia muzycznego, ale tworzy warunki dla n o w e g o typu muzyki s p e c y f i c z n i e r a d j o w e j, co otworzy zupełnie nowe horyzonty dla tej sztuki. Do sformułowania kryterjów tego nowego typu autor narazie nie dochodzi. Tę niezmiernie ciekawą, ale trudno i ciężko pisaną książkę uzupełnia dokładna historja rozwoju muzyki radjowej oraz ogólniejsze rozważania nad kulturalną i pedagogiczną wartością radja. Wartość tej książki leży przedewszystkiem w tem, że podchodzi ona do najgłębszych artystycznych i naukowych problematów tego czynnika, który tak niedawno stosunkowo wtargnął w życie człowieka współczesnego.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

T r a u t w e i n Friedrich: Elektrische Musik. Veroffentlichungen der Rundfunkstelle bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik. Berlin 1930. Weidmannsche Buchhandlug, 8⁰, 39 str.

Broszurą niniejszą rozpoczęła eksperymentalna stacja radjowa w Berlinie szereg naukowych wydawnictw, mających na celu informowanie fachowców o wszystkich najnowszych zdobyczach, badaniach i ich wynikach, pozostających w związku z elektrycznem transmitowaniem lub wytwarzaniem dźwięków. Wydawnictwo to jest przeznaczone zarówno dla techników, naukowych teoretyków, jak i muzyków, gdyż rodzaj zagadnień, tu poruszanych, stoi właściwie na pograniczu pomiędzy techniką, akustyką a muzyką. Pierwszy tomik wprowadza czytelników w zagadnienia elektrycznego w y t w a r z a n i a dźwięków, w szczególności zajmuje się aparatem elektryczno-muzycznym, wynalezionym i skonstruowanym przez autora omawianej broszury. Dotychczasowe instrumenty muzyczne opierają się na najrozmaitszych źródłach dźwięku (drgające struny, języczki, płaszczyzny, słupy powietrza i t. d.). Nowoczesna elektro-akustyka, biorąc swój punkt wyjścia od p r z e n o s z e n i a dźwięków, stworzyła zupełnie nowe możliwości w y t w a r z a n i a ich, a tem samem otworzyła nowe horyzonty budownictwa instrumentów. Do niedawna problem zmieniania wysokości dźwięków natrafiał na wielkie trudności. Został on jednak rozwiązany między innymi i przez Teremina, którego aparaty są już dziś masowo wyrabiane w Ameryce. Drugi najważniejszy problem elektrycznych instrumentów muzycznych skupia się około zagadnienia b a r w y dźwięku. Uzyskanie drgań prostych, sinusowych, jest tu bowiem stosunkowo dość łatwe, ale już najprostsza ich kombinacja, która jeszcze n i e tworzy żadnej barwy dźwięku, wymaga bardzo skomplikowanej aparatury. Temu właśnie problemowi poświęca autor swą broszurę, naświetlając go zarówno ze strony technicznej, jak i akustycznej, a nawet do pewnego stopnia fizjologicznej. Jeszcze w r. 1924 zbudował on instrument, t. zw. trautonium, w którym uzyskał najrozmaitsze i dalekoidące kombinacje drgań sinusowych, wzmacniając resonatorami te, które dla danej barwy instrumentalnej są niezbędne. Doborem alikwotów kierują tu rejestry na wzór organów, ale barwy w ten sposób uzyskane, nie różnią się jednak tak specyficznie, jak normalne barwy instrumentalne. W czasie swych badań między r. 1924 i 1930 doszedł autor do wniosku, że wina tego leży w oparciu się na niesłusznej — jego zdaniem — teorji barw dźwiękowych. Ogół dotychczasowych badaczy opiera się na teorji Helmholtza (eksperymentalnie potwierdzonej przez Stumpfa, D. C. Millera i K. W. Wagnera), według której fizykalna natura barw dźwiękowych daje się wyjaśnić f o r m ą drgań, wynikającą z superpozycyj wielu fal sinusowych tonów górnych. Według Trautweina istota barw dźwiękowych daje się sprowadzić do tych samych akustycznych przyczyn, które wpły-

wają na różność samogłosek mowy, a mianowicie do t. zw. formantów pogłosu („Hall-formanten"). Wynikają one z pewnej nierówności drgań i są dla pewnego rejestru tonów stale takie same (tj. takie same dla tonów różnej wysokości, ale tylko w pewnym ograniczonym zakresie). Ponieważ drganie tych formantów, które są zawsze wyższe od tonu zasadniczego przez się zabarwionego, schodzi się z fazami drgań tego ostatniego, więc wpływają one na zmianę formy jego drgań, mimo że pozostają z nim w stosunku nieharmonicznym. Formanty należą zatem do tych tonów górnych, które n i e należą do szeregu naturalnego jakiegoś tonu zasadniczego. Znaczenie tych formantów, a tem samem i istota barw dźwiękowych przejawia się głównie przy elektrycznem wytwarzaniu dźwięków. Powstają one tu bowiem drogą technicznej syntezy, przyczem dokładna znajomość istoty ich składowych elementów jest już niezbędna. Niektóre z instrumentów muzycznych dziś będących w użyciu mają np. kilka formantów i wtedy w różnych rejonach zmienia się dość nagle ich timbre. Nagłość tę należy wyjaśnić w ten sposób, że formanty zabarwiają tylko te dźwięki, które leżą przynajmniej o kwintę poniżej wysokości formantu. O ile odległość ta zostaje zmniejszona, formant odrazu przestaje sobą zabarwiać dane dźwięki, albowiem fazy jego drgań nie schodzą się już z fazami danego tonu zasadniczego. Jak z tego widzimy, Trautwein tworzy nową teorję barw dźwiękowych, odnosząc się negatywnie—na podstawie swych doświadczeń — do powszechnie przyjętej teorji Helmholtza, podobnie jak i do prawa Ohma, które opierając się na tej ostatniej wyjaśnia istotę fizjologicznego ujęcia barw dźwiękowych. Teorja Trautweina znajduje swe potwierdzenie w niektórych zjawiskach, czy jednak okaże się ona ogólnie prawdziwą, to wykażą dopiero dalsze badania akustyków-specjalistów. Dalekoidącego prawdopodobieństwa jego hipotezy dowodzi jednak fakt, że na niej jako na teoretycznem założeniu oparta budowa drugiego instrumentu Trautweina daje możność elektrycznego wytworzenia w s z e l k i c h barw instrumentalnych. Instrument ten ma w stosunku do instrumentów o czysto akustycznem źródle dźwięku tę przewagę, że można w nim różnicować nietylko w y s o k o ś ć dźwięku (według najrozmaitszych systemów: 1/2-, 1/4-, 1/3- i 1/6-tonowego i jego d y n a m i k ę, ale również i b a r w ę (w obrębie j e d n e g o aparatu), co tworzy instrument, w specyficznem tego słowa znaczeniu trójwymiarowy. Instrument ten daje się też — jak zapewnia autor — rozbudować dla gry wielogłosowej. Czy znajdzie on tak szybko swe praktyczne zastosowanie tego nie można przewidzieć, mimo że istnieją już dziś kompozycje Hindemitha i Genzmera specjalnie dlań napisane. W każdym razie stwierdzić można tylko, że dzisiejszy rozwój i stan elektro-akustyki wpłynie niewątpliwie w najbliższej przyszłości na technikę budowy instrumentów, a tem samem i na technikę muzyczną, co może przyczyni się do wykształcenia nowego typu muzyki. A że w związku z tem, wiele teoretycznych założeń będzie musiało ulec zmianie lub rozszerzeniu, to wyjdzie napewno na korzyść i teorji i praktyce, a będzie jeszcze jednym dowodem związku pomiędzy materjalnemi warunkami, technicznemi zdobyczami epoki, a jej sztuką i nauką.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

W e i s s Eugène H.: Phonographes et musique méchanique. Paryż 1930. Libraire Hachette, 8⁰, 190 stron.

O wiele bardziej ścisły i naukowy charakter posiada dzieło inż. E. H. Weissa zajmujące się temi samemi zagadnieniami, co niżej omówiona praca Coeuroy'a i Clarence'a. Punkt ciężkości leży tu jednak w przedstawieniu technicznych, konstrukcyjnych problemów, związanych z wszelkiego typu instrumentami mechanicznemi. Z precyzją, ścisłością i zwartością, właściwemi przyrodnikom i technikom, przedstawia autor rozwój, formy wstępne i zasady konstrukcji najrozmaitszych muzycznych instrumentów mechanicznych; omawia zatem bardzo szczegółowo cały dział fonografji, jej założenia fizykalne, chemiczne i t. p., następnie z tego samego punktu widzenia traktuje problemy filmu

dźwiękowego, najrozmaitszych instrumentów opartych na zasadzie drgań elektrycznych (m. i. także t. zw. „muzykę fal eterycznych“ Theremina), fortepianów automatycznych i.t.p., dając po raz pierwszy w literaturze muzykologicznej wyczerpujący przegląd wszelkich, w tym kierunku idących prób i poczynań. Mimo iż książce tej można z punktu widzenia muzyków zarzucić zbytnią jednostronność i brak wszelkiego uwzględnienia problemów ogólniejszych, łączących się z zagadnieniem instrumentów mechanicznych, nie można zaprzeczyć, że wzbogaca ona literaturę tego przedmiotu w dzieło poważne i ściśle naukowe i że tworzy wraz z niżej omówioną książką Coeuroy'a i Clarence'a świetne wprowadzenie w dział t. zw. muzyki mechanicznej.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Coeuroy A. et Clarence G.: Le Phonographe. Paryż 1929. Éditions K R A, 8⁰, 194 stron.

Znaczenie instrumentów mechanicznych w dzisiejszej kulturze muzycznej wzrasta do rozmiarów otwierających tej ostatniej nowe perspektywy artystyczne i zmieniających zasadniczo jej podłoże społeczne. Obok radja, któremu trudno odmówić w tej dziedzinie dominującego znaczenia, stoi tu gramofon, który również i w takich zakresach jak pedagogika, etnologja, filologja i t. p. odgrywa niezmiernie doniosłą rolę. W konsekwencji tego wzrasta zainteresowanie się szerokiej publiczności dla tego rodzaju aparatów, a co zatem idzie, i literatura poświęcona zagadnieniom muzyki mechanicznej oraz jej poszczególnym działom. Książka, którą omawiam, poświęcona zagadnieniom fonografji, stanowi właściwie popularne wprowadzenie w problemy historyczne, techniczno-konstrukcyjne artystyczne i społeczne, wyłaniające się w związku z powstaniem i rozpowszechnieniem fonografu wzgl. gramofonu. Oparta w pierwszej swej części na dość sumiennie zebranych materjałach historycznych, w dalszych rozdziałach ma charakter wybitnie propagandowy i z tego też punktu widzenia należy oceniać jej treść i formę Na treść tę składa się (prócz krótkiego wstępu historycznego i technicznego) szereg hymnów pochwalnych na cześć różnych „gwiazd“ gramofonowych, płyt, wytwórców i t. p., nasuwających krytycznemu czytelnikowi pytanie: co inspirowało autorów do napisania tej książki? Treści tej odpowiada również w zupełności ogólny ton i styl tej par excellence popularnej książki: cytaty z... Rabelaisa, język pełen metafor, pytań retorycznych i wykrzyków zachwytu, co wszystko razem sprawia, że książkę tę czyta się lekko, jak dobry feljeton dziennikarski i że można ją ze spokojnem sumieniem polecić szerokim warstwom, interesującym się genezą (historyczną i techniczną) fonografji, Nie można jednak pominąć że u podstaw jej leży sumienna praca, szczegółowe zebranie odnośnych materjałów, wiele dobrych chęci, a także i znajomość psychologji mas, które tylko w tym tonie utrzymanymi wywodami można zainteresować jakiemiś zagadnieniami i zachęcić do bliższego zapoznania się z niemi.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Fauré Gabriel: Opinions musicales, présentées par P. G. Gheusi, publiées par Les Éditions Rieder. Paryż 1930. 8⁰, 169 stron.

Jak wielkim jest kult Fauré'go we Francji współczesnej, tego dowodem są nietylko liczne wykonania jego dzieł we francuskich salach koncertowych, ale też i zainteresowanie, którem go darzy muzykografja i biografistyka naszych czasów. Z kart książki, w której pietyzm wydawców zgromadził część recenzyj Fauré'go, drukowanych okolicznościowo, w „Figaro“, przeziera ku nam szlachetna postać muzyka francuskiego, takiego, jakim go znamy z jego dzieł i z biografij: są to uwagi nietylko kompozytora biegłego w swem rzemiośle i znającego na wylot technikę pracy, ale też człowieka, budzącego głęboki szacunek dla swych walorów czysto ludzkich, objektywnego w sądach, z uśmiechem na ustach witającego każdy objaw prawdziwego talentu, zaś z wyrozumiałością traktującego słabostki ludzkie i z szacunkiem wszystko to, dla czego brak mu chwilowo zrozumienia. Rzecz jasna, że najlepiej wypadły tu feljetony, dotyczące muzyki francuskiej, jako specjalnie trafne uderzają uwagi o Berliozie i o kompozytorach

młodszej generacji, Fauré'mu współczesnych. Z bystrością, podziwu godną, ocenia też Fauré nietylko rodzaj talentu Mascagniego i Leoncavalla, ale i Pucciniego, oddając sprawiedliwość jego technice i znawstwu sceny, wyczuwa poza niem pustkę i efekciarstwo. Natomiast jasnem jest, że psychice artysty o charakterze rasowym, tak silnie zaakcentowanym, jak Fauré, nie odkrywa Brahms bez reszty tajników swej twórczości, podobnie jak i R. Strauss. W stosunku do tego ostatniego zaznacza się zresztą cała przepaść pomiędzy tymi dwoma kompozytorami, którzy, jakkolwiek żyjąc i działając równocześnie i wyrósłszy na tych samych tradycjach, zwracają się jednak w zupełnie przeciwnych kierunkach: Fauré korzysta ze zdobyczy technicznych współczesności, ale na to tylko by raz jeszcze wypowiedzieć ideały muzyczne XIX wieku, Strauss zaś opiera się na tradycjach XIX wieku, które są mu środkiem do wyrażenia już pewnych, choćby nieśmiało jeszcze się zarysowujących zdobyczy XX wieku.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

L a n g f o r d Samuel: Musical criticism, edited by Neville Cardus. Oxford University-Press. Londyn 1929, Humphrey Milford. 8°, 154 stron.

Książka niniejsza jest zbiorem recenzyj Langforda pisanych dla dziennika „Manchester Guardian" w latach 1914 — 1927 i wydanych po śmierci autora. Coprawda, trudno znaleźć w nich cośkolwiek usprawiedliwiającego sam fakt drukowania ich po raz drugi. Nie są ani dokumentem epoki dla przyszłości, ani objawem silnej indywidualności, nie zawierają też jakichkolwiek uwag, interesujących ze względów czysto rzeczowych. Czytelnik polski odbiera miłe wrażenie z entuzjastycznych recenzyj o Paderewskim, zwłaszcza o jego recitalach, poświęconych wyłącznie Chopinowi. Balladom Chopina poświęca L. specjalny artykuł, szkoda, że ograniczający się do skreślenia ich programu, mocno subjektywnie zabarwionego. Z kompozytorów angielskich przychodzi tu do głosu Elgar, Holst i Vaughan Williams, z francuskich Debussy, z rosyjskich Skrjabin, który dla Langforda jest tylko muzykiem „pełnym zmysłowości" (str. 56), co dowodzi aż nazbyt wyraźnie zupełnego niezrozumienia ducha jego muzyki. Książka Langforda wykazuje, że stosunki w świecie krytyki muzycznej są zawsze jeszcze bardzo niepocieszające i domagają się gwałtownie sanacji, nietylko u nas, ale i na Zachodzie.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

E n g e l Karl: Discords mingled. Essays on music. Nowy York. A. A. Kopf. 8° 232 str.

Trzeba sporo dobrej woli i wyrozumiałości ze strony czytelnika, aby tytułu książki nie interpretować jako dyssonansu na tle oileż wyższego poziomu nawet najpopularniej utrzymanych fejletonów muzycznych niemieckich, francuskich i polskich. W książce Engla znajdujemy wszystko, czego zapragnąć może przeciętny Amerykanin, interesujący się muzyką: parę stron z życia Beethovena, czy Mozarta, sentymentalnie zakrojoną biografję Schuberta, historję tańca, artykuły poświęcone jazzowi, współczesnej muzyce amerykańskiej (Antheil!), a nawet recenzję z „Pierrot Lunaire" Schönberga, wszystko zaś traktowane pod kątem widzenia wspólnej perspektywy, z jednaką powagą nieco naiwną, ubierającą uwagi nieraz nawet trafne, jakkolwiek absolutnie na powierzchni zjawisk się zatrzymujące, w styl opowiadań dla grzecznych dzieci. Unika się tu starannie zahaczenia omawianych kwestyj o jakiekolwiek głębiej leżące problemy, i syntetycznego powiązania zjawisk, jako mogących w umyśle czytelnika wywołać niepożądane komplikacje, jak z drugiej strony nie dotyka się prawie rzemiosła muzycznego, jako kwestji równie niebezpiecznej, bo zbyt specjalnej. Mówi się o wszystkiem i o niczem w sposób absolutnie uczciwy, bo unikający wartościowania, ale też bez cienia odpowiedzialności, do której się przemawia, a której się jednak winno jeżeli nie wyjaśnienie, to przynajmniej

ułatwienie zadania. Dla czytelnika obarczonego tradycjami starej Europy może to być interesujące co najwyżej ze względu na typ psychiki, od jego własnej z gruntu odmienny.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Fraser Andrew A. Essays on music. Londyn 1930. Humphrey Milford. 8⁰, 120 stron.

Z książki tej, będącem szeregiem luźnych, niepowiązanych szkiców, przebija raczej zainteresowanie się autora problematami estetycznemi ogólnej natury, niż wykształcenie muzyczne fachowe. Jest to zresztą zupełnie zrozumiałe, u historyka, który dopiero w późniejszym okresie życia rozpoczął studja specjalne nad estetyką i teorją muzyki. Najbliżej zdaje się interesować autora problemat treści w muzyce i środków wyrażania się, tej sztuce właściwych. Stoi on przytem na słusznem stanowisku, że każdy rodzaj sztuki ma osobne, własne formy i środki wyrażania się, wobec czego zwalcza ideę „sztuki zbiorowej" Wagnera. Niezupełnie zrozumiałem jest jednak wobec tego, jakie formy i jakie środki uważa autor za muzyce właściwe, zwłaszcza, że na innem miejscu (str. 28) precyzuje zasadę ogólną, że istota wszelkiego rodzaju sztuki stanowi zespół linij, kształtów i barw, zdolnych wywołać wzruszenie estetyczne. Pomijając fakt, że wpierw należałoby się porozumieć bliżej, co autor uważa za „wzruszenie estetyczne", teza ta, w sformułowaniu Frasera zdaje się być raczej w sprzeczności z zasadą samowystarczalności poszczególnych rodzajów sztuki, gdyż jako zrodzona na gruncie sztuk plastycznych, została dopiero wtórnie przetransportowana na grunt muzyki i nie jest dostatecznie przemyślana. Jest to teza głośnej w ostatnich latach książki Clive Bella, p. t. „Sztuka", którego Fraser cytuje na innem miejscu z drugiej ręki. Ogólną zdolność orjentowania się (mimo braku samodzielnej podstawy) wykazują też artykuły, dotyczące problematów muzyki specjalnie współczesnej, zwłaszcza artykuł z r. 1926 p. t. „Muzyka dzisiejsza". Zdania tego rodzaju jak np. że „muzyka współczesna usiłuje oddać uczucia, zrodzone w kontakcie ze zjawiskami natury, nie pośrednio, w formie przesublimowanej, jak to czyniła muzyka klasyczna, ale bezpośrednio" (str. 15), dotyczyć mogą chyba pewnych bardzo nielicznych kierunków muzyki w początku XX wieku) ewent. muzyka programowa R. Straussa i po części impresjonizm francuski), które zresztą należą już dziś do historji i nie mogą być zaliczane do zjawisk współczesnych. Lepsze są już inne szkice, odnoszące się do muzyki współczesnej, jakkolwiek i tam udało się autorowi uchwycić raczej pewne ogólne cechy kultury współczesnej, niż momenty uwarunkowane prawami rozwoju specyficznie muzycznego; jak wiadomo zaś dopiero synteza obu tych czynników może nam odsłonić istotę sztuki w pewnym okresie jej rozwoju ewolucyjnego.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok III, zeszyt 10 — 11. Warszawa 1931. Treść: Rektor Dr. Karol Szymanowski (Warszawa), Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie — Janusz Miketta (Warszawa). Ze statystyki szkolnictwa muzycznego — Dr. Henryk Opieński (Morges), Zadania pedagogji wobec nowych prądów w muzycznej twórczości — Dr. Zofja Lissa (Lwów), Z psychologji muzycznej dziecka — Prof. Inst. Muz. Dr. Seweryn Barbag (Lwów), Praca Wyższej Szkoły Muzycznej — Prof. P. Kons. Muz. Bronisław Romaniszyn (Kraków — Katowice), Światła i cienie we współczesnej sztuce i pedagogice wokalnej—Prof. Inst. Muz. Dr. Seweryn Barbag Lwów), Propedeutyka teorji muzyki jako zagadnienie dydaktyczne — Prof. Kons.

Muz. Dr. Józef Koffler (Lwów), Modulacja djatoniczna (Nowa metoda nauczania). — Materjały historyczne (F. Starczewski, O organizacji konserwatorjów muzycznych w Niemczech ok. r. 1810). — Sprawozdania: v. Kries J, Wer ist musikalisch, Berlin 1926 (Lissa); H. Stephani, Grundfragen des Musikhörens, Lipsk 1926 (Lissa); Reuter Fr. Das musikalische Hören auf psychol. Grundlage, Lipsk 1925 (Lissa); Jöde Fr. Kind und Musik, Berlin (Barbag); Brehmer F., Melodieaffassung und melodische Begabung des Kindes, Lipsk 1925 (Lissa); Werner H., Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter, Wiedeń 1917 (Lissa); Meissner H., Beitrag zur Entwicklung des „musikalischen Sinnes“ beim Kinde. Berlin 1914; van Briessen M., Die Entwicklung der Musikalität in Reifejahren, Langensalza 1929 (Lissa); Schünemann G., Musik-Erziehung, Erster Teil, Lipsk 1930 (Lissa); Musikerziehung (Vorträge), Kassel 1928 (Pulikowski); Musikpädagogische Gegenwartsfragen (Vorträge), Lipsk 1928 (Pulikowski); Jöde Fr., Musik und Erziehung, Wolfenbüttel 1919; Steinitzer M., Pädagogik der Musik, Lipsk 1929 (Lissa); Preussner E., Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Lipsk 1929 (Pulikowski); Herget-Wolf, Pädagogik für Musiklehrer, Berlin 1929 (Barbag); Lüdtke J., Musikpädagogische Skizzen, Berlin 1928 (Barbag); Struwe F., Erziehung durch Rhythmus im Musik und Leben, Kassel 1930 (Lissa); Reuter Fr. Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen, Stuttgart 1929 (Pulikowski); Jöde Fr., Elementarlehre der Musik, Wolfenbüttel 1927 (Barbag); Hitzig W., Tonsystem und Notenschrift, Lipsk 1929 (Freiheiter); Grabner H., Allgemeine Musiklehre, Stuttgart 1930 (Barbag); Günther S., Moderne Polyphonie, Berlin-Lipsk 1930 (Freiheiter); Wiehmayer Th., Musikalische Formenlehre in Analysen, Erster Band, Magdeburg 1927 (Freiheiter); Varro M. Der lebendige Klavierunterricht, Lipsk 1929 (Lissa); Epstein P. Der Schulchor vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Lipsk 1929 (Pulikowski); X. Orzech W., Śpiew kościelny a szkoła, Katowice 1930 (X. Nowacki). Moser H. J., Das Volkslied in der Schule, Lipsk 1929 (Pulikowski); Boissier A., Franz Liszt als Lehrer, Berlin 1930 (Bronarski); Barbag S., Systematyka muzykologji, Lwów 1928 (Keuprulian); Jachimecki Z. Na drugim marginesie pieśni studenckiej z XV wieku, Kraków 1931 (Szczepańska); Jachimecki Z., Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów, Warszawa b. r., cz. I (c. d., Chybiński); Księga pamiątkowa VI ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach, Katowice 1930 (Chybiński). Polskie czasopisma muzyczne (Hosanna, Kwartalnik muzyczny, Lwowskie Wiadomości literackie i muzyczne, Muzyka, Muzyka kościelna, Muzyka w szkole, Orkiestra, Przegląd muzyczny, Śpiewak). — Z czasopism muzycznych zagranicznych (Die Musik, Revue de Musicologie). — Kronika. — Od redakcji.

HOSANNA. Rok VI, Nr. 6 — 7, czerwiec — lipiec 1931. Treść: S. M. R., Jeszcze w obronie języka liturgicznego — Dr. Lechthaler J., O liturgicznej i duchowej muzyce chóralnej — Kronika krajowa i zagran. — Z czasopism. — Nr. 8 — 9, sierpień — wrzesień 1931. Treść: S. M. R., X. Piotr Portier — X. J. Matulewicz, Nieszpory — Dr. Lechthaler, O liturgicznej i duchowej muzyce chóralnej (dok.) — S. M. R., Płyty gregorjańskie — Kronika krajowa i zagran. — Nr. 10 — 12, paźdz. — grudzień 1931. Treść: S. M. R. Liturgja B. Narodzenia (II) — X. I. Matulewicz, Deus in adjutorium meum intende — X. Nowacki H., Jutrznia B. Narodzenia — Ictus, Drugi wszechpolski kongres muzyki relig. w Krakowie.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Rok VI. Nr. 6 (67), 8 czerwca 1931. Treść: Stromenger K., Literat czy muzyk? — Dr. Barbag S., Żywa muzyka jako źródło wychowania muzycznego — Muzyka Podhala (A. Chybiński) — Koncerty, opera, operetka (Wł. Gołębiowski) — Dr. Lissa Z., Z nowoczesnej literatury forte-

pianowej dla dzieci i młodzieży — Historja muzyki — Literatura muzyczna w przystosowaniu do programu nauczauia w Konserwatorjum Lwowskiem (Wiolonczela).

MUZYKA. Rok VIII, Nr. 4—6 (78—80). Treść: Żeleński Wł. Jan Ignacy Paderewski— Gliński M., Młoda Polska w muzyce — Shaw B., Jak ja widzę Beethovena — Sromenger K., Dekoracje operowe—Bronarski L., Pamiętniki Chopinowskie—Gliński M., St. Niewiadomski — Impresje muz. (mgl) — Z opery i sal koncertowych (Warszawa: M. Gliński: Lwów: Dr. St. Łobaczewska; Poznań: T. Z. Kassern; Paryż: P. O. Ferroud; Wiedeń: W. Reich; Berlin: M. Gliński; Brema: W. Reich; Monachjum: W. Reich; Monte Carlo: G. Krause; Majorka. E. Ganche—Trybuna Artystów (H. Cylkow, M. Gliński)— Radjo i muzyka mechaniczna—Nowe wydawnictwa (A. Książki: Dr. St. Łobaczewska, Dr. S. Barbag, W. Reich, M. Gliński; Nuty: M. Gliński) — Przegląd prasy — Nekrologja — Kronika (Rocznice i jubileusze, Konkursy i nagrody, Kongresy i festivale, Nowe kompozycje, Z całego świata).— Rozmaitości. Dodatek: I. Sternicka—Niekrasz, Suita kolorowa („Liljowy“) na fortepian. — Rok VIII, Nr. 10 (84) z 20 października 1931. Treść: Jan Kleczyński, Nieznany portret Szopena — Dr. Zetowski St., Koncert Jankiela w świetle pojęć muzycznych — W. Furtwängler, Czy Wagner przeżył się w naszych czasach? — A. Casella, Hasła i ideały współczesnej muzyki włoskiej — K. Rathaus, Problemy muzyczne w filmie dźwiękowym — Impresje muzyczne (mgl)— Z opery i sal koncertowych (Warszawa: M. Gliński; Lwów: Dr. St. Łobaczewska; Zakopane: Z. Latoszewski; Morges: H. Opieński. Londyn. M. Gliński) — Szarlitt B.: In memoriam Franciszka Schalka — Nowe wydawnictwa (Książki: M. Gliński, Dr. St. Łobaczewska)—Trybuna artystów (F. Starczewski) — Radjo i muzyka mechaniczna— Przegląd prasy—Kronika (j. w.)—Dodatek: Le bulletin musical de la Revue „Muzyka“ i Mateusza Glińskiego „Tylko całować“ (pieśń).

MUZYKA KOŚCIELNA. Rok VI, Nr. 5, maj 1931. Treść: X. Korzonkiewicz J., Z liturgji uroczystości B. Ciała — W. Zebranie Zw. Organistów Archidjec. Gnieźnieńsko-Poznańskiej — Koncert religijny Związu chórów Kość. Okr. Pozn. — Nr. 6, czerwiec 1931. Treść: X. dr. Korzonkiewicz J., Liturgiczny charakter niedziel po Ziel. Św. — Kronika chóralna — Komunikaty. — Nr. 7 — 8, lipiec — sierpień 1931. Treść: X. dr. Korzonkiewicz J., O liturgji mszalnej — X. Kasprzyk: Kodeks prawny muzyki liturg. wobec naszej praktyki — Kronika — Komunikaty. — Nr. 9, wrzesień 1931. Treść: X. Gieburowski W., Katedra poznańska otrzymała nowe organy — Cztery tysiące piszczałek w nowych organach Kat. pozn. — Sprawozdanie z rewizji organów Kat. pozn. — Poświęcenie nowych org. w Kat. pozn. — Kronika — Komunikaty. —Nr. 10—11, październik—listopad 1931. Treść: Z. Latoszewski, U źródeł katolickiej muzyki kośc.— X. dr. Korzonkiewicz J., Organista w służbie liturgji — X. Kordel M., Z ruchu liturgicznego zagranicą i w Polsce — X. dr. Feicht H., Bolesław Wallek-Walewski jako kompozytor religijny — Mazurkiewicz R., O kompozytorach współcz. muzyki kośc.— Przystał F., Organy w kościołach krak. — S. Tel., Dzwony starodawne Krakowa — Kronika.

MUZYKA W SZKOLE. Rok IV, Nr. 1, wrzesień 1931. Treść: Hławiczka K., Nasz szkolny repertuar chóralny — Chadryś W., Muzyczno-pedag. kurs informacyjny w Berlinie — Hławiczka K., A. A. M. E. C. — Tegoroczne M. O. W. (K. H.) — Święta pieśni — Nowa forma audycyj — Smidowicz B., Spis utworów pols. autorów na ork. dętą — Kronika — Recenzje. — Nr. 2, październik 1931. Treść: Od redakcji — Dr. Z. Lissa, Z przychologji muzycznej dziecka (przedruk z „Kwartalnika muzycznego“)— Kurdzielówna K., Wychowanie muzyczne w świetle wieków i jego wpływ na kształcenie charakteru — Nowy program nauki śpiewu — Z bieżącej chwili — Daumann A., Jeszcze kilka słów o kursie muz.-pedag. w Berlinie (przekład z jęz. niem.) — Batko

W., Lekcja w oddziale VII chłopców etc. — Kronika — Nowe wydawnictwa. — Nr. 3, listopad 1931. Dr. Z. Lissa, Z psychologji muzycznej dziecka c. d. (przedruk z Kwartalnika muzycznego) — Dr. Seashore, Poczucie rytmu) przekł. z angielsk.) — Seweryński J., Nowe wydanie programu nauki śpiewu dla szkół powsz. — Harasowska-Szeligowska St., Na marginesie dawnego, a w oczekiwaniu nowego programu śpiewu dla semin. naucz. — Mugeński J., Chóry i orkiestry szkol. — Hławiczka K. Lekcja przykładowa widziana od zewnątrz — Kronika. (Dodatki nutowe).

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Rok VII, Nr. 4 — 6, kwiecień-czerwiec 1931, Poznań. Treść: Dr. Wieczorek A., Karol Kurpiński (c. d.) — Miętus A., „Requiem" Mozarta— Kronika muzyczna — Wiadomości bież. — Kronika słowiańska — Kronika chóralna — Sprawozdanie z nut i książek — Śp. TK. Barfkiewicz (F. Kowalski) — Zjednoczenie Pols. Związków.—Nr. 7, lipiec 1931. Treść: Dr. Wieczorek A., Karol Kurpiński (c. d.)— Zawody i zjazdy.

ORKIESTRA. Rok II, Nr. 5 (8), maj 1931. Treść: Dr. Sołtys A., O przyszłość orkiestr symfonicznych — Niewiadomski St., Szkice historyczne (c. d.) — Dr. Chybiński A., Podhale we współcz. muzyce polsk.—Głowacki St., St. Niewiadomski—Dr. Koffler J., Teorja muzyki i kompozycji (c. d.) — Adamski J., Muzyka tonalna i atonalna — Dr. Simon Al., Muzyka w Stanach Zj. (dok.) — Szyfers T., Schuberta Symfonja h-moll (dok.) — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Rozmaitości, Ruch muz. w kraju, Kronika. — Nr. 6 (9), czerwiec 1931. Treść: Pierwszy konkurs „Orkiestry" — Niewiadomski St., Szkice hist. (c. d.) — Pożniak Wł. Z dziejów dyrygentury — Dr. Koffler J., Teorja muz. i kompozycji (c. d.)—Adamski J., Muzyka tonalna i atonalna (c. d.) — Szyfers T., Uwertura do op. „Paria" Moniuszki — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c d.) — Rozmaitości i t. d. (j. w.).—Nr. 7 (10), lipiec 1931. Treść: Dr. Reiss J., Ignacy Jan Paderewski — Niewiadomski St., Szkice hist. (c. d.) — Dr. Opieński H., Czy można się nauczyć dyrygować orkiestrą? — Adamski J., Muzyka tonalna i aton. (c. d.) — Koffler J., Teorja muz. i kompozycji (c. d.) — Pożniak Wł. Z dziejów dyrygentury (dok.)—Smyk W., Zakończ. roku szk. w Wojsk. Szkole Muz. przy P. Konserw. Muz. w Katowicach — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Rozmaitości i t. d. (j. w.). — Nr. 8 — 9 (11 — 12), sierpień — wrzesień 1931. Treść: Dr. Reiss J., Czar i piękno muzyki polskiej — Niewiadomski St., Szkice hist. (c. d.) — Dr. Koffler J., Teorja muz. i kompozycji (c. d.) — Adamski J., Czynnik rasowy i narodowościowy w muzyce—P. Konserwatorjum Muz. w Katowicach — Inst. muzyczny w Krakowie — Szyfers T., „Peer Gynt" E. Griega — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Rozmaitości etc. (j. w.). — Nr. 10 (13), październik 1931. Treść: Dr. Reiss J., Czar i piękno muzyki polskiej (dok.) — Dorożyński M., O naszych marszach wojskowych — Niewiadomski St., Szkice hist. (c. d.) — Dr. Koffler J., Teorja muz. i kompozycji (c. d.) — Starczewski E., Sygnały i marsze wojska polskiego w 1830/31 r. — Kulczycki F., Solfeż — Adamski J., Czynnik rasowy i narod. w muzyce (c. d.) — Szyfers T., „Polonja" R. Wagnera — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Rozmaitości etc. (j. w.). — Nr. 11 (14), listopad 1931. Treść: Papiermann M., Instrumenty muzyczne w dobie przedhistorycznej — Niewiadomski St., Szkice histor. (c. d.)—Dr. Koffler J., Teorja muz. i kompozycji (c. d.) — Fabry W., O różnych rodzajach dyrygentów — Kulczycki F., Solfeż (c. d.)—Adamski J., Czynnik rasowy i narod. w muzyce (c. d.) — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Szyfers T., „Polonia" Wagnera (dok.) — Rozmaitości etc. (j. w.)—Nr. 12/13), grudzień 1931. Treść: Dr. J. Reiss, Czar pięknego głosu — Pożniak Wł., Drugi wszechpolski kongres muzyki religijnej w Krakowie — Niewiadomski St., Szkice hist. — Dr. Koffler J., Teorja muzyki t kompozycji (c. d.)— Fabry Wł., O różnych rodzajach dyrygentów (c. d.) — Kulczycki F., Solfeż (c. d.) —

Adamski J., Czynnik rasowy i narodowościowy w muzyce (c. d.) — Dr. Koffler J., Instrumentacja (c. d.) — Przyorski A., Jak należy grać marsza — Rozmaitości etc. (j. w.).

ŚPIEWAK. Rok XII, Nr. 5, maj 1931. Treść: Kwartet Dubiskiej — Stoiński St. O nowe formy naszych ogólnopolskich i związkowych zjazdów śpiewackich — Noskowski Z., Stanowisko Moniuszki wobec Mickiewicza — Kosicka Al., O muzyce i jej dziejach (dok.) — VI zjazd kół śpiew. Śląska Opolskiego — Kronika muzyczna i chóralna. — Nr. 6, czerwiec 1931. Treść: Stoiński St. M., Kronika polskich pieśni religijnych o Duchu św. — Noskowski Z., Stanowisko Moniuszki wobec Mickiewicza (dok.) — Muzeum Chopina i George Sand na wyspie Majorce — Walny zjazd delegatów Zjedn. Polsk. Zw. śpiew. i muz.—Zjazdy i zawody chórów śląskich — Kronika muzyczna i chóralna. — Nr. 7 — 8, lipiec — sierpień 1931. Treść: Stoiński St. M.. Kronika polskich pieśni religijnych o Duchu św. (dok.) — Fabry Wł., O genezie i ideach przewodnich „Parsivala" (sic!)—Kaczyński Z., VII latoju visparejie dziesmu svetki — Święto pieśni poskiej w Westfalji — Zjazdy i zawody chórów śl. — Kronika muz. i chóralna.—Nr. 9, wrzesień 1931. Treść: Stoiński St. M., Ciężkie czasy....— Fabry Wł., Halka i Jontek u stóp Giewontu — Wielhorski A., Rozwój idei w twórczości muzycznej — Fabry Wł., O genezie i ideach przewodnich „Parsivala" (sic!)— Kronika muz. i chóralna. — Nr. 10, październik 1931. Treść: Stoiński St. M., Akcja odczytowa w zespołach śpiewaczych — Asanka — Japołł M., Moje spotkanie z Ludomirem Różyckim — Dr. Niezgoda J., Śpiewniki dla zespołów śpiewaczych — Czeskosłowacki chór męski „Opus" w Katowicach — Kronika muz. i chóralna. — Nr. 11, listopad 1931. Treść. Wrocki E., Witold Maliszewski — Fabry Wł., Współpraca genjalnego kompozytora z wielkim śpiewakiem — Z życia polskich zespołów śpiew. — II Międzynarod. konkurs im. Fr. Chopina—Chór czeskosłow. „Opus" w Katowicach— Wielki wieczór oratoryjny „Ogniwa" w Katowicach — Kronika muz. i chóralna. — Nr. 12, grudzień 1931. Treść: Stoiński St. M., O muzykantach i ich instrumentach w polskiej kolędzie — Fabry Wł., Współpraca genjalnego kompozytora z wielkim śpiewakiem (c. d.) — Stoiński St. M., Jubileusz „Lutni Macierzy" we Lwowie — II wszechpolsk. kongres muz. rel. — Koncert „Ogniwa" w Katowicach — Z żałobnej karty — Vincent d'Indy — Kronika muzyczna i chóralna—Muzyka z płyt gramof.— Czasopisma — Kumunikaty.

MUZYKA W SZKOLE. Nr. 4, grudzień 1931. Treść: Dr. Lissa Z., Z psychologji muzycznej dziecka, dok. (przedruk z Kwartalnika muzycznego) — Dr. Schünemann, Pochodzenie i znaczenie solmizacji (przekład z niemieckiego) — Kurzejówna W., Nauka gry na skrzypcach — Guzik J., Gramofon w służbie nauki śpiewu i innych przedmiotów — Pieśń ojczysta — Hławiczka K., Technika opracowania pieśni — Zjazd nauczycieli śpiewu — Kronika.

(Rubrykę powyższą zamknięto 31.XII.1931).

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

AUDYCJE:

W październiku, listopadzie i grudniu 1931 roku odbyły się następujące audycje:

83-a:

M. Mielczewski: „Deus in nomine tuo" Concerto na bas, 2 skrzypiec, fagot i b. c. na wiolonczelę i organy.

S. S. Szarzyński: Sonata na 2 skrzypiec i b. c. na organy.

A. Vivaldi: Koncert op. 3, Nr. 10 na 4 skrzypiec z towarzyszeniem altówek, wiolonczeli i b. c.

J. S. Bach: V werset z kantaty „Christ lag in Todesbanden" na bas, orkiestrę smyczkową i b. c.

G. F. Haendel: Concerto grosso op. 6, Nr. 6 na orkiestrę smyczkową i b. c.

84-a:

(„Stara" i „nowa" muzyka w 2-ej ćwierci XVIII wieku)

J. S. Bach: a) Preludjum i fuga C, b) Chorał „Nun komm' der Heiden Heiland" na organy.

G. F. Haendel: Trio-sonata op. 5, Nr. 5 (z r. 1738) na 2 skrzypiec i b. c.

J. Ph. Rameau: a) „La Triomphante", b) „Le Rappel des Oiseaux" (wyd. w 1724 r.) na klawesyn.

D. Scarlatti: Sonata B na klawesyn.

G. Ph. Telemann: Sonata (Concerto) E na skrzypce, viola da gamba i b. c.

C. Ph. E. Bach: z „Würtembergischen Sonaten": (z r. 1714 — 1744) a) Moderato (z Nr. 6), b) Andante (z Nr. 4) na fortepian.

J. Stamitz: Trio-Sonata G (wyd. w roku 1735) na 2 skrzypiec i b. c.

Schobert: Allegro na fortepian.

85-a:

(Wpływy dawnej muzyki w muzyce współczesnej)

Charles Tournemire: „L'Orgue mystique", Parafrazy gregorjańskie na organy.

Joseph Haas: Kirchen-Sonate op. 62, Nr. 2 na skrzypce i organy.

Joaquin Nin: a) Chants lyriques espagnoles anciens. librement harmonisés: La partie de piano par J. Nin, la partie de chant par:

Jose Marin („Corazón que en prisión").

Jose Bassa („Minue cantado") b) Chants populaires espagnols stylisés par J. Nin: a) „Tonada de la Nina perdida" (Kastylja XVI wiek) b) „Canto andaluz".

Francis Poulenc: a) Sonata na trąbkę, waltornię i puzon, b) Sonata na fortepian na 4 ręce.

Alexis de Castillon: Fuga g z „Fugues dans le style libre".

Igor Strawinski: Sonata na fortepian.

86-a:

(140-lecie śmierci Mozarta)

W. A. Mozart: a) Kwintet g (z r. 1787) na 2 skrzypiec, 2 altówki i wiolonczelę, b) Kwartet F na 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, c) Warjacje „Lison dormait", d) Sonata D na fortepian.

87-a.

(z okazji 5-lecia działalności Stowarz. Mił. Dawnej Muzyki)

Wacław z Szamotuł: „In te Domine speravi", Motet-Psalm na chór 4-o głosowy mieszany.

G. G. Gorczycki: „Illuxit sol", Concerto na 2 soprany, alt, tenor, bas z towarzyszeniem skrzypiec, altówek, wiolonczeli, kontrabasu i b. c. na organy.

G. F. Haendel: Concerto grosso op. 6, Nr. 3 na orkiestrę smyczkową i b. c. na 2 klawesyny.

A. Vivaldi: Koncert a na 2 skrzypiec z tow. orkiestry smyczkowej i b. c.

J. S. Bach: Transkrypcja tegoż koncertu Vivaldiego na organy.

J. Ch. Bach: Sonata G na 2 klawesyny.

DOROCZNE WALNE ZEBRANIE CZŁONKÓW STOWARZYSZENIA

odbyło się 23 listopada b. r. z następującym porządkiem dziennym:

1. Wybór Przewodniczącego Zebrania.
2. Sprawozdanie Zarządu i Komisji Rewizyjnej za rok ubiegły.
3. Wybory do Komisji Rewizyjnej.
4. Wolne wnioski.

Do Komisji Rewizyjnej zostali wybrani jednogłośnie członkowie dotychczasowej Komisji Rewizyjnej: ks. Pastor August Loth Zdzisław Dziewulski i Dymitr Szarzyński

OD REDAKCJI.

Niniejszym podwójnym zeszytem (XII-XIII) kończymy III i rozpoczynamy IV rok (tom) istnienia KWARTALNIKA MUZYCZNEGO. Nie zmieniając kierunku i charakteru naszego czasopisma, nie widzimy też powodu do ponownego przedstawienia planu zamierzeń i dążeń, wyłożonych jasno w pierwszych zeszytach poprzednich roczników (tomów). Natomiast wskazać możemy na stałą dążność do rozbudowy tych działów, których dotąd nie byliśmy w możności rozwinać. Zapowiedzią tych dążeń był specjalny, podwójny zeszyt KWARTALNIKA (z. X — XI), poświęcony wyłącznie sprawom pedagogji muzycznej. Dalszą zaś realizacją naszych zamierzeń będzie specjalny zeszyt KWARTALNIKA, poświęcony etnografji muzycznej z szczególnem uwzględnieniem muzyki ludowej polskiej. Stale też powiększa się grono naszych współpracowników stałych i przygodnych, muzyków i muzykologów. Oto nazwiska tych pisarzy, którzy umieścili lub umieszczą swe prace w naszem czasopiśmie:

Wilhelmina Bagarówna (Lwów), Prof. Kons. Muz. Dr. Seweryn Barbag (Lwów), Emil Borrel (Paryż), Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Paweł Brunold (Paryż), Mgr. Józef Chomiński (Lwów), Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Jan Józef Dunicz (Lwów), Prof. W. Szk. P. Kons. Muz. X. Dr. Hieronim Feicht (Warszawa), Dr. Izydor Freiheiter (Lwów), Stanisław Furmanik (Warszawa), Tadeusz Głodziński (Lwów), Doc. Uniw. Dr. Karol Hutter (Praga). Dyr. P. Kons. Muz. Zdzisław Jahnke (Poznań), Prof. Uniw. Dr. Łucjan Kamieński (Poznań), Helena Kasparkówna (Lwów), Prof. Kons. Muz. Dr. Józef Koffler (Lwów), Michał Kondracki (Warszawa), Prof. Kons. Muz. Dr. Zofja Lissa (Lwów), Prof. Kons. Muz. Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), Stanisław Małachowski-Łempicki (Warszawa), Czesław Marek (Zürich), b. Wizytator Min. Janusz Miketta (Warszawa), Marja Mirska (Warszawa), Dyr. Dr. Henryk Opieński (Morges), Roman Palester (Warszawa), Dyr. Szk. Muz. i Lektor Uniw. Dr. Wacław Piotrowski (Poznań), Dr. Juljan Puli-

k o w s k i (Wiedeń), Prof. P. Kons. Muz. Bronisław R o m a n i s z y n (Kraków-Katowice), Prof. P. Kons. Muz. Bronisław R u t k o w s k i (Warszawa), X. Władysław S k i e r k o w s k i (Imielnica-Płock), Archiw. Dr. Józef S k o c z e k (Lwów),, Dyr. Kons. Muz. Dr. Adam S o ł t y s (Lwów), Wasyl, Ś p a s s o w (Wiedeń), Prof. Kons. Muz. Feliks S t a r c z e w s k i (Warszawa), Red. Dr. Benedykt S z a b o l c s i (Budapeszt), Prof. Kons. Muz. i Lektor Uniw. Dr. Marja S z c z e p a ń s k a (Lwów), Prof. W. Szk. P. Kons. Muz. Dr. Karol S z y m a n o w s k i (Warszawa), Prof. P. Kons. Muz. Gabrjel T o ł w i ń s k i (Warszawa), Rektor P. Kons. Muz. Józef W i h t o l (Ryga), Helena W i n d a k i e w i c z o w a (Kraków) Dr. Bronisława W ó j c i k-K e u p r u l i a n (Lwów), Dr. Stanisław Z e t o w s k i (Pleszew).

W najbliższych zeszytach KWARTALNIKA MUZYCZNEGO umieścimy następujące prace:

a) Z historji d a w n i e j s z e j muzyki: Mgra J. C h o m i ń s k i e g o o technice imitacyjnej w XIII i XIV wieku (oda Perotina do Ciconii), D-ra M. S z c z e p a ń s k i e j o twórczości Mikołaj Radomskiego z Radomia (wiek XV); D-ra A. C h y b i ń s k i e g o do biografji Sebastjana z Felsztyna (wiek XVI); t e g o ż o polskich tańcach XVI wieku; D-ra M. S z c z e p a ń s k i e j o polskiej muzyce lutniowej około r. 1600; t e j ż e o Bartłomieju Pękielu (zm. 1670) jako kompozytorze lutniowym; D-ra A. C h y b i ń s k i e g o o Janie Fabrycym z Żywca (XVII w.); t e g o ż o tabulatorze organowej warszawskief z XVII wieku; t e g o ż o twórczości Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (XVII—XVIII w.); H. K a s p a r k ó w n y o polskiej mszy a cappella między r. 1670 i 1734; D-ra Ł. K a m i e ń s k i e g o o pewnej staropolskiej melodji i polonezach z XVII i XVIII wieku; X. D-ra H. F e i c h t a do biografji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734): t e g o ż o nieznanym zbiorze polskich pieśni chóralnych z XVIII wieku; D-ra H. O p i e ń s k i e g o o nieznanej symfonji Dankowskiego z końca XVIII wieku; P. B r u n o l d a o dawnym instrumencie muzycznym zwanym „la vielle"; E. B o r r e l a o ozdobnikach w dziełach J. Tartiniego — i t. d.

b). z historji n o w s z e j muzyki i z muzyki w s p ó ł c z e s n e j: D-ra H. Opieńskiego o zbiorze polonezów z r. 1820; D-ra St. Z e t o w s k i e g o o Weberze w twórczości trzech mistrzów; D-ra Br. W ó j c i k-K e u p r u l i a n o pleludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego; D-ra A. C h y b i ń s k i e g o o pewnych wpływach Schuberta w dziełach Chopina; t e g o ż o nieznanych autografach lwowskich Fr. Liszta i innych muzyków; M. M i r s k i e j o „Album musical" Marji Szymanowskiej; D-ra I. F r e i h e i t e r a o harmonice Edw. Griega; D-ra Z. L i s s a o harmonice G. Mahlera; D-ra H. O p i e ń s k i e g o z korespondencji M. Karłowicza; D-ra A. C h y b i ń s k i e g o o ostatnich latach M. Karłowicza; D-ra St. Ł o b a c z e w s k i e j o dziełach fortepianowych K. Szymanowskiego; D-ra S. B a r b a g a

o liryce wokalnej K. Szymanowskiego; D-ra A. Sołtysa o twórczości symfonicznej i operowej K. Szymanowskiego: X. D-ra H. Feichta o dziełach religijnych K. Szymanowskiego; D-ra St. Łobaczewskiej o K. Szymanowskim jako pisarzu muzycznym — i t. d.

c) Z teorji, estetyki i psychologji muzyki: D-ra J. Kofflera o technice 12-tonowej i reformie pisowni w muzyce atonalnej; D-ra J. Pulikowskiego o sposobie notowania irracjonalnych rodzajów taktu; D-ra Lissa o charakterystyce tonacji: Dr. St. Łobaczewskiej z zagadnień melodyki (na marginesie prac E. Kurtha); D-ra Z. Lissa i D-ra St. Łobaczewskiej z najnowszych badań w zakresie estetyki i psychologji muzycznej; D-ra J. Pulikowskiego o znaczeniu badań barwy i tonu i ich znaczeniu dla psychologji i estetyki muzyki — i t. d.

d) Z etnografji muzycznej: D-ra Pulikowskiego o znaczeniu badań psychologicznych nad muzyką ludów prymitywnych; H. Windakiewiczowej o pentatonice w polskich melodjach ludowych; D-ra Szczepańskiej do kwestji folkloru w polskiej muzyce lutniowej XVII wieku; D-ra J. Pulikowskiego o sześciu pieśniach ludowych śląskich z r. 1819; J. Dunicza o polonezie w polskiej muzyce ludowej; W. Bagarówny o obertasie; T. Głodzińskiego o krakowiaku; X. Wł. Skierkowskiego o muzykalności ludu polskiego w Puszczy Kurpiowskiej; M. Kondrackiego o współczesnej muzyce ludowej na Podhalu i w Żywiecczyźnie; D-ra A. Chybińskiego o muzykalności ludu polskiego na Podhalu; J. Wihtola o pieśni ludowej na Łotwie — i t. d.

f) Z innych działów: D-ra Z Lissa Z zagadnień współcz. pedagogji muzycznej, D-ra J. Pulikowskiego o nowem usystematyzowaniu muzykologji; D-ra A. Chybińskiego do kwestji muzykologji w Polsce; D-ra K. Huttera o muzykologji w Czechach — i t. d.

g) Referaty muzyczne: D-ra S. Barbaga, D-ra L. Bronarskiego, D-ra A. Chybińskiego, Mgra J. Chomińskiego, D-ra I. Freiheitera, D-ra Ł. Kamieńskiego, D-ra J. Kofflera, D-ra Z. Lissa, D-ra St. Łobaczewskiej, D-ra J. Pulikowskiego, Br. Romaniszyna, D-ra A. Sołtysa, W. Spassowa, D-ra M. Szczepańskiej, D-ra Br. Wójcik-Keuprulian i innych.

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały historyczne:

Sprawozdania:

Revue trimestrielle de musique
(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION
DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE
A VARSOVIE
Rédacteurs en chef:
Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI
Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 12 — 13 JUILLET — OCTOBRE 1931

TABLE DES MATIÈRES:

Matériaux historiques:

Comptes—rendus: